CENA 200 ZŁ

ŚWIAT FOTOGRAFII



NR · 8 · MAJ · 1948

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII UŻYTKOWEJ I ARTYSTYCZNEJ

WYDAWCA: STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII W POZNANIU
PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI KOMITETU MINISTRÓW DO SPRAW KULTURY ORAZ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK III | MAJ 1948 | NUMER 8

SPIS RZECZY.

Jan Sunderland: Przyczynki do podstaw psychologicznych twórczości i odbiorczości artystycznej (dokończenie). Marian Schulz: Sprawy ogólne. Jan Bułhak: Odkrywanie fotografii ojczystej. Mieczysław Szuba: Film w Związku Radzieckim. Dr Mieczysław Orłowicz: Fotografia krajobrazu na usługach propagandy turystycznej. Mgr Roman Burzyński: O „fotoreporterce" i fotografii prasowej. Jurand Kurczewski: Kwitnące drzewa. Jan Sunderland: Fotografika — sojuszniczką malarstwa. Jan Sunderland: „Gadatliwość" obrazu w przestrzeni i w czasie. Gdzie jest deformacja? Kwestia interpretacji. Janina Schabenbeck-Mokrzycka: Aktw fotografii. St. Krassowski: O właściwej roli aparatu w fotografii. Inż. Eugeniusz Szmidtgal: Reprodukcja wśród technik swobodnych. Jerzy Hutka: Siatki zmiękczające. Nowości techniczne. Jan Sunderland: Rad i fotograrfia. Jan Sunderland: Fotografia i wczasy. S. Sh.: Anegdoty prawdziwe. Wielka mowa Leonarda Sempolińskiego wygłoszona z racji zebrania organizacyjnego P. T. F. w Warszawie. Wystawy i Konkursy. Z życia organizacyjnego. Z materiałów do spraw fotografiki podczas okupacji. Z prasy. Komunikaty. Z ruchu wydawniczego. Echa zagraniczne. Adresy fotografików polskich. Listy do Redakcji. Errata. Drobne ogłoszenia. Punkty sprzedaży.

JAN SUNDERLAND

Przyczynki do podstaw psychologicznych twórczości i odbiorczości artystycznej

(Dokończenie)

VII.

Drugim czynnikiem twórczym wydaje się być emocja, skłaniająca człowieka do uzewnętrznienia i utrwalenia swego przeżycia, swego wzruszenia, do podzielenia się nim z innymi i niejako unieśmiertelnienia go.

Ale czy emocja ta jest przywilejem twórców? Czy nie ona jest także motorem, a przynajmniej jednym z motorów takich przejawów odbiorczości, jak zbieranie książek — zwłaszcza poezji i beletrystyki, obrazów lub ich reprodukcji, nut i płyt gramofonowych, fotografii aktorów teatralnych i filmowych, widoków poznanych w naturze pejzaży i architektury?

Zdaje mi się, że są to dwa odmienne procesy psychiczne. U twórcy „utrwaleniu" podlega przeżycie jakiejś wizji (nie tylko plastycznej, lecz wogóle wyobrażenia psychicznego przyszłego dzieła sztuki), której składu nie wyczerpują pierwiastki zewnętrzne w stosunku do twórcy (np. w malarstwie czyjaś twarz, postać, gest, układ przedmiotów itd., w literaturze — jakieś zdarzenia, jakieś zaobserwowane rozmowy, procesy psychiczne, przejawy przemian społecznych itp.), lecz który to skład uzupełnia względnie przetwarza indywidualna działalność twórcza (przeważnie podświadoma). Odbiorca zaś, kupujący książkę, obraz, płytę, — „utrwala" możność przeżycia przez się biernego (stosunkowo) procesu artystycznego — nietwórczego, przeczytania, oglądania, wysłuchania. U jednego chodzi o uzewnętrznienie swojego przeżycia, udzielenia go innym; u drugiego — o wchłonięcie czegoś z zewnątrz, o wywołanie w sobie przeżycia, o poddanie się cudzej dyrektywie. Sądzę tedy, że są to procesy różne.

Zresztą samo dążenie do utrwalenia przeżycia może się trafiać i u odbiorców; ale u nich nie jest ono konieczne, jak u twórców. Gdy u odbiorców istnieje — nie przemienia ich w twórców z braku innych czynników twórczości, tj. bądź nadmiaru energii życiowej, bądź zdolności wytwarzania odpowiednich wizyj.

Nie stanowi natomiast o odrębności psychicznej twórców w stosunku do odbiorców i sama wrażliwość na piękno, i wyraz życia, natury i sztuki. Tę wrażliwość miewają i odbiorcy. Inna i oczywista sprawa, że, aczkolwiek wrażliwość nie stanowi wyłącznej własności artystów, jest ona (na równi z emocją wyładowania nadmiaru energii życiowej oraz emocją utrwalenia przeżycia przez uzewnętrznienie, tudzież udzielenia go innym) istotnym czynnikiem twórczości.

Tak więc twórczość artystyczną wyobrażam sobie jako:

a) akcję nadmiaru energii życiowej jednostki, podświadomie przetwarzającą doznanie (bądź zespół doznań, wśród których mogą być i doznania wewnętrzne, czysto psychiczne), na wyobrażenie (bądź zespół wyobrażeń), zgodne z intelektualno-emocjonalnymi (niekoniecznie uświadomionymi sobie) kryteriami estetyczno-artystycz-

nymi jednostki, przeżywającej proces tworzenia[1]). Akcja ta stanowi proces wytworzenia się w psychice twórcy wizji artystycznej oraz

b) akcję emocji udzielenia (uzewnętrznienia, propagowania) i utrwalenia przeżycia łącznie z dalszą reakcją wymienionego nadmiaru energii — na wytworzenie się wizji artystycznej. W tym ostatnim stadium do rzeczonych czynników mogą się przyłączyć także czynniki odmienne od estetycznych i artystycznych; np. emocja przezwyciężania trudności technicznych, którą nazywam „emocją rzemieślniczą" — por. punkt 10; dążenie do sławy, zarobku itd.

Inaczej rzecz się ma z odbiorczością artystyczną. Aczkolwiek ma ona pewne pierwiastki wspólne z twórczością, jednakże wynika przeważnie z innych pobudek i inne funkcje spełnia, tak dla jednostki przeżywającej, jak i dla grupy społecznej. Ma ona charakter bez porównania mniej czynny i znacznie bardziej zewnętrzny.

Wielowiekowa walka o byt sprzyjała ostaniu się gatunków, które potrafiły poznać swe otoczenie, aby się doń przystosować. Ale świat jest tak nieskończenie złożony, że żaden umysł nie byłby w stanie go ogarnąć w całości, i ułatwia sobie to zadanie, upraszczając sobie obraz świata, wytwarzany przez zmysły. Otóż wydaje się, że najpierwotniejszym (lub jednym z dwóch do trzech najpierwotniejszych) zadaniem odbiorczym sztuki było zadanie poznawcze: przetwarzać wyobrażenia rzeczywistości na prostsze i za pomocą ładu (np. rytmu, oparcia o zasadę łatwą do zapamiętania) ułatwiać orientację w świecie.

Na gruncie tej funkcji pierwotnej musiały powstać (przez przyzwyczajenie, czyli stałe kojarzenia, i przez dyspozycje naturalne, właściwe psychice ludzkiej) głębokie i powszechne (jedne więcej, drugie mniej) konsekwencje. Więc przede wszystkim musiało powstać wymaganie, aby sztuka uczyła prawdy, tych niezliczonych prawd, jakie ułatwiają przystosowywanie się do życia.

U twórców działanie tego postulatu ulega często pewnemu zniekształceniu pod naciskiem pierwszej pobudki twórczej, tj. potrzeby wyżycia się w tworzeniu: twórcy wystarcza jego prawda subiektywna, prawda o przeżyciu twórczym raczej, niż o przedmiocie tego przeżycia — które (przeżycie twórcze) nieraz przeobraża rzeczywistość, nieraz afirmuje osobę twórcy w przeciwieństwie do przedmiotu (czyli treści rzeczowej, tematycznej) dzieła.

Zresztą dążenie artysty do wyrażania prawdy, powszechnie uznane w stosunku do całych długich okresów życia sztuki (np rzymskiej, holenderskiej itd.), wyraziło się wielo-, wielo-, wielokrotnie i w wypowiedziach artystów, nawet bardzo subiektywnych i przetwarzających. „Que l'art est grand, quand l'art est simplement vrai" woła van Gogh o van Dycku (Lettrès de V. van Gogh á son frère Thèo, Paryż, Grasset 1937, list 443 na str. 159).

1) Jeśii ktoś wytwarza dzieło, nie odpowiadające jego wewnętrznym postulatom (kryteriom) estetycznym i artystycznym, np. starając się uzgodnić je z kryteriami cudzymi (gustem publiczności kupującej, gustem czynników, przyznających odznaczenia, nagrody, stypendia...) — twórczości istotnej nie ma, aczkolwiek może zachodzić, nawet u rzekomego twórcy, dobra wiara (złudna) co do jej istnienia, i może nawet powstawać emocja artystyczna u odbiorców, jak o tym świadczy sztuczne działanie emocjonalne niejednej lichoty artystycznej. Będzie tylko twórczość — w tej mierze — pozorna, w istocie zaś robota rzemieślnicza. Wcale interesujący przykład ustępstwa na rzecz wymagań możnej osoby tego świata, jako genezy artystycznie niefortunnego momentu dzieła sztuki podaje Boy w „Jeszcze paru Edypków" („Nieco mitologii", str. 199: dlaczego Wolter skompikował akcję swego „Edypa" miłością Filokteta do Jokasty).

Z przeżyć postaci literackiej nie można wysnuć argumentu. Ale pozwolę sobie przytoczyć takie przeżycie, jako świetną ilustrację mojej myśli. Jules Romains: Les hommes de bonne volonté, tom pt. „Mission à Rome". Ks. Mionnet zabiera się do pewnego sprawozdania z zamiarami dość dalekimi od obiektywizmu; chciałby zupełnie świadomie przerobić opisywane fakty, oświetlić je tak, by wywołać pewne wrażenia i emocje. Nie nazywając rzeczy po imieniu, chce stworzyć dzieło sztuki (literackiej). A po napisaniu — ze zdumieniem spostrzega, iż mimo woli dążył do prawdy... Jules Romains jest psychologiem głębokim i subtelnym.

U odbiorcy wspomniany czynnik przetwarzający i zniekształcający nie działa. Pozostaje samo dążenie do prawdy, do poznania obiektywnego. Dlatego do odbiorców przemawia najbardziej ścisłość, podobieństwo, realizm.

O doniosłości tego czynnika świadczy m. in. stosunek do snów; przy czym wyłączam tu oczywiście wiarę w znaczenie wróżebne snów, gdyż w wypadku, gdy ma ona miejsce, powstaje zaciekawienie (emocja przyciągająca), nie mające nic wspólnego z wartością estetyczną snu, względnie wartością artystyczną opowiadania snu.

Otóż dla tego, kto go prześnił, sen jest przeżyciem, choć — subiektywnym, lecz realnym. Ten podmiot jest mniej lub więcej swoim snem przejęty, wraca doń myślą i chętnie się nim dzieli z innymi.

Lecz sen cudzy (gdy się wie, że to sen) jest zawsze nudny. Nawet człowiek, który lubi bajki, opowieści fantastyczne itd., choćby były podane w f o r m i e snu, doznaje uczucia nieopisanej nudy, jałowości, gdy wypada mu słuchać opowiadania snu. Bo brak mu poczucia prawdy, rzeczywistości (jaka może tkwić nawet w bajce), ma zaś poczucie przypadkowości, dowolności. Brak tedy spełnienia funkcji poznawczej artyzmu.

IX.

Następnie (jak zaznaczyłem wyżej — na gruncie pełnienia przez sztukę funkcji poznawczej w ciągu wielu wieków, a mianowicie przez stałe kojarzenia pewnych wyobrażeń) musiały się wytworzyć poglądy estetyczne oraz dyspozycje do emocyj estetycznych, jedne do przyciągających (czyli poczucie piękna), inne do odpychających (czyli poczucie brzydoty), odpowiadające postulatom poznawczym, lecz powstające już nietylko w związku przyczynowym z potrzebą poznania[2]). Stąd wartości estetyczne dzieła dla odbiorcy, powstawanie przeżyć czysto estetycznych, wzruszenie, jakie sprawia piękno formy: radość słuchania pięknej muzyki, oglądania pięknej formy plastycznej, słuchania pięknego zestawienia dźwiękowego wyrazów, percepcja pięknej budowy wypowiedzi itd. U podnoża każdej takiej emocji leży zadowolenie ze spełnienia wielowiekowego postulatu (dążenia) do zrozumienia, wytłumaczenia sobie świata i życia, do uproszczenia jego obrazu, do ułatwienia pracy poznawczej.

Następnie funkcją sztuki jest wzmaganie pewnych emocyj poza-artystycznych lub dyspozycyj do nich przez odwołanie się u odbiorcy do pewnych tematów: emocyj religijnych (prawie cała sztuka średniowiecza i wczesnego odrodzenia), patriotycznych (polska poezja romantyczna,

2) Myśli te rozwinąłem szerzej i wyjaśniłem na przykładzie kubizmu w artykule pod tytułem „Formy geometryczne w sztucę", Przegląd Współczesny, VIII i IX r. 1937.

Matejko, Grottger; na innym poziomie — tańce wojenne dzikich), etycznych (Sofokles), awanturniczych i podróżniczych (literatura dorastającej młodzieży, tematyka egzotyczna) itd.

Z biegiem czasu czynniki estetyczne (i artystyczne — por. punkt 10 ust. 2) musiały uzyskać nową funkcję, mającą charakter pomocniczy (służebny) w stosunku do funkcyj poza-artystycznych i poza-estetycznych, wymienionych w ustępie poprzednim. Pobudzając emocję przyciągającą, wywołują one dłuższe i intensywniejsze obcowanie z zawierającym je dziełem, więc dłuższe i intensywniejsze poddanie się jego działaniu; stąd wzmagają skuteczność jego działania poza-artystycznego i poza-estetycznego.

W dalszej konsekwencji funkcją sztuki jest pobudzanie zdolności do przeżywania wzruszeń estetycznych w ogólności, wyrabianie wrażliwości na piękno formalne w naturze, wzbogacenie psychiki przez powiększenie jej zdolności dostrzegania piękna, np. tam, gdzie go się nie dostrzegało, i takiego piękna, jakie się nie dostrzegało[5]); zabarwienie pięknem całego świata i zabarwienie wieloma postaciami piękna (np. pękna liniowego, walorowego, kolorystycznego, nastrojowego); zwielokrotnienie świata, nadawanie coraz to nowych oczu, stąd — przeciwdziałanie nudzie, jaką niesie z sobą wciąż postępująca standaryzacja życia, w szczególności świata widzialnego.

Jednakże z tego działania sztuki jej „odbiorca" przeważnie nie zdaje sobie sprawy; w rezultacie rzadko go ceni i poszukuje; nie dąży do poddania mu się, do wyzyskania go.

Istnieje natomiast inne działanie sztuki, którego wartość odbiorca odczuwa prawie zawsze. Jest to zdolność udzielania wzruszeń, wspólnych pewnej liczbie jednostek, zdolność emocjonalnego zbliżania ludzi przez dawanie im wspólnych wzruszeń — w odróżnieniu od wartości tych wzruszeń samych przez się dla przeżywającego je, tj. niezależnie od przeżywania ich zarazem przez innych. Jest to to, co tak pięknie określiła Savitri w aforyzmie: „Sztuka jest mostem tęczowym między ludźmi" („Księga Milczenia", cytuję z pamięci). Na świadomości lub poczuciu tego działania opiera się skłonność do wspólnego czytania, zwłaszcza poezji, wspólnego chodzenia do teatru, na koncerty i wystawy obrazów, do kina; do śpiewu chóralnego. Prawie identyczną podstawę psychologiczną ma skłonność do wspólnych wycieczek górskich, kajakowych i w ogóle krajoznawczych; tylko że w tym wypadku przedmiotem poszukiwanych przeżyć wspólnych nie są wzruszenia artystyczne, lecz pokrewne im wzruszenia estetyczne, jakie wywołuje piękno przyrody oraz wzruszenie zespołowej gry sportowej.

A jeszcze mocniej, niż pomiędzy współodbiorcami, oddziaływa sztuka na odbiorcę w jego stosunku do twórcy (wzgl. odtwórcy, który często przesłania i uosabia autora w psychice odbiorcy), wiążąc jednego względem drugiego uczuciowo i emocjonalnie z siłą nieraz ogromną. Gdy działanie jest bezpośrednie, przeżycia odbiorcy mogą dojść do ubóstwienia, do szału (owacje na koncertach, wyprzęganie koni od powozów artystów, mówców itp.; porywanie tłumów do czynu przemówieniem lub śpiewem: Marsylianka, legenda o Tyrteuszu, przysięga w sali gry w piłkę).

5) Por. „Dialogi o sztuce" Wilde'a: nie było mgły (i katarów) w Londynie, dopóki Turner jej nie zaczął malować.

X.

Poświęcenie się twórczości artystycznej wywołuje dalsze konsekwencje, oddalające całokształt przeżyć twórczych od całokształtu przeżyć odbiorczych. Uczeń musi przede wszystkim opanować swoje rzemiosło. Wymaga to pracy długotrwałej i żmudnej, więc absorbującej, ale przeważnie nader interesującej i rozwijającej, dodającej skrzydeł. Z drugiej strony, w wielu wypadkach, szczególnie gdy chodzi o ludzi młodych, o artystów początkujących, zdobycie niektórych „tajemnic" wielkich poprzedników-artystów cieszących się sławą i szacunkiem, tajemnic nieznanych laikom, daje poczucie zbliżenia się do poziomu mistrzów, poniekąd brania udziału w ich sławie, unoszenia się ponad poziom zwykłych śmiertelników. (W istocie to samo ma miejsce, jeśli chodzi o początkujących medyków, prawników, inżynierów; lecz w stopniu znacznie mniejszym ze względu na większy nimb, otaczający wielkich mistrzów sztuki, i znacznie mniejszą znajomość wiedzy o sztuce wśród laików). A człowieka pociąga i fascynuje zarówno jego zdolność pokonywania trudności, jak i to, co go podnosi i ułatwia wypowiedzenie się. Stąd przywiązanie do swego rzemiosła, wytworzenie się u twórców specjalnej emocji, którą bym nazwał emocją rzemieślniczą, a która polega na dążeniu do wykazania sprawności technicznej, do pogardzania łatwizną — w ogóle na stawianiu akcentu, tak w swoim tworze jak i w ocenie prac swoich i cudzych, na sposobie wykonania, niezależnie od wywołanego efektu. Bywa, że nawet wbrew efektowi (np. ujawnienie wirtuozowstwa muzycznego kosztem wartości emocjonalnej interpretacja odgrywanego utworu; pewne mozaiki drewniane włoskie: „poprzez ordynarność wykonania przebija pragnienie rywalizacji z malarstwem; jest się dumnym z pokonania trudności, nie zaś z wyniku samego przez się; ekwilibrystyka (le tour de force) wydaje się najwyższym „tryumfem sztuki" — Eug. Müntz, „La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII", Paryż 1885, str. 201).

Dla masy odbiorców, dla laików, często nie podejrzewających nawet istnienia zagadnień technicznych w sztuce, o sile wrażenia i emocji artystycznej znacznie głębiej i powszechniej decyduje efekt dzieła, niezależnie od włożonego weń daru indywidualnego i umiejętności; rozstrzygają więc przede wszystkim momenty: tematyczny, estetyczny i nastrojowy. U odbiorców mało wyrobionych ten ostatni jest ściśle związany z momentem tematycznym; u bardziej wyrobionych różniczkuje się na dwa momenty — nastrój treści tematycznej i nastrój formy. Zgodność lub niezgodność nastrojowa treści i formy stanowi w artystycznym przeżyciu odbiorczym, w szczególności w emocjonalnym wartościowaniu dzieł sztuki, nowy, trzeci moment nastrojowy o wielkiej doniosłości[6]).

Do zakresu emocji rzemieślniczej należy też, jak sądzę, często spotykane dążenie do osiągnięcia pewnego efektu za pomocą użycia jak najmniejszego nakładu wysiłków (ekonomii środków), oraz uznanie dla takiego osiągnięcia.

6) Oczywiście, różniczkowania tego nie ma, jeżeli nastrój wynika z samej tylko formy, np. w dziele wyłącznie muzycznym. Jeśli jednak skojarzyć dzieło muzyczne z treścią poza-muzyczną, jak to się dzieje przez dodanie treści słownej w śpiewie, melodeklamacji, lub w mniejszym stopniu przez zaopatrzenie dzieła odpowiednim tytułem („Preludium deszczowe", „Szmer lasu", „Śmierć i wyzwolenie", „Zatopiona Katedra", „Pinie rzymskie") wymienione różniczkowanie oraz przeżycie momentu nastrojowego ma miejsce.

XI

Gdyby twórcy przeżywali wyłącznie emocje artystyczne twórcze, a odbiorcy — odbiorcze, wspólne platformy dla twórcy i odbiorców były by dziełem przypadku, więc zjawiskiem rzadkim; nieraz wcale by ich nie było. W praktyce dzieła sztuki nie mogły by powstawać (już choćby ze względów ekonomicznych, z braku nabywców), w tej zaś mierze, w jakiej by powstawały, ulegały by zapoznaniu i szybkiemu zapomnieniu.

Jednakże ludzie mają bardzo duży wspólny podkład emocjonalny i intelektualny. Różnice, związane z usposobieniem i zdolnościami indywidualnymi, tak jak te, które wynikają z rozmaitości zawodu, środowiska itd., nie zacierają go doszczętnie; zwłaszcza że w zakresie każdej grupy społecznej — rodziny, klasy, stowarzyszenia, klubu, regionu terytorialnego, narodu, grupy narodów cywilizowanych — działa stale potężna siła niwelująca różnice indywidualne, nazwana przez Petrażyckiego „procesem zarażania intelektualno-emocjonalnego" (albo „stałym plebiscytem emocjonalno-intelektualnym"), czyli proces ciągłej wymiany emocyj i wyobrażeń między członkami społeczności. Częścią tego procesu jest wychowanie sobie publiczności przez twórców: dzieło sztuki skłania do drgania te struny psychiczne u odbiorcy, jakie wibrowały u twórcy podczas tworzenia. Jest to jakby drugi, równoległy tor na „tęczowym moście między ludźmi", którego pierwszym torem jest zbliżenie między odbiorcą a osobą artysty (pkt. 7, ust. ostatni).

Inną część tego procesu wymiany stanowi, względnie ją wywołuje, rozumna krytyka artystyczna.

Stąd płynie fakt, że twórcy nie są obce emocje artystyczne odbiorcze, choć w nim nie przeważają; niejeden odbiorca uzyskuje pewne zadatki twórczości, staje się potencjalnym twórcą, choćby mniej lub więcej niedołężnym. I tu jest podstawa do dalszych emocyj, emocyj „wtórnych": odblasków emocyj twórczych (przynajmniej niektórych) u odbiorców, odbicia emocyj odbiorczych u twórców. Porusza więc laików zdolność artysty do tworzenia piękna lub intensywnej wypowiedzi, bądź zdolność ścisłego odtworzenia rzeczywistości (naiwne zachwyty nad obrazami: „jak żywe!"). Podświadomie laik odczuwa dumę, że człowiek tyle potrafi i, jako człowiek, czuje się sam podniesiony na jakiś wyższy szczebel duchowości. U miłośników wyrobionych, u „znawców", u twórców potencjalnych, występuje, po za przeżywaniem dzieła samego, odtwarzanie procesu twórczego, częściowe przeżywanie tworzenia. Może ono być pozorne, inne niż u samego twórcy; lecz ma także charakter niepowszedni, wzniosły, wzbogacający psyche odbiorcy.

U artysty zaś kontakt z odbiorcami, z „publicznością", stanowi nową podnietę. Sądzę, że jej podłożem (gdy mowa o podniecie, mającej charakter pobudki artystycznej, nie o pobudkach poza-artystycznych, jak pycha, snobizm, chęć zysku itp.) jest ogólnoludzką potrzebą utrzymywania łączności z innymi ludźmi, potrzeba oddźwięku psychicznego, życzliwego zrozumienia. Stąd tak doniosłe nastawienie twórcy, aby propagować to przeżycie, które się wyraziło w jego dziele; więc do propagowania samego dzieła. W wypadku szczególnej intensywności przeżycia i wiary w jego wielką wartość, może ono osiągnąć moc, godność i piękno apostolstwa[7]). Tym się tłumaczy zapewne trudność wewnętrzna niejednego aktora lub muzyka do natchnionej gry bez publiczności, np. przed aparatem kinematograficznym, fonografem itp.

To dążenie do propagowania swego dzieła lub, za jego pośrednictwem, swojej wizji, myśli, czy emocji — swojej jaźni — doznaje wzmocnienia, znajdując oparcie w odwiecznym dążeniu do nieśmiertelności, choćby ułudnej, do utrwalenia, przeżycia siebie, pozostawienia po sobie czegoś trwałego. O ile poprzedni czynnik — nadmiar sił życiowych — jest przesłanką realizacji twórczej konieczną, lecz blankietową, o tyle ten ostatni z jego podwójną tendencją i łącznie z emocjami czysto estetycznymi — formalnymi i ekspresyjnymi, nadaje kierunek wyzwalającej się sile i kształtuje jej wytwory. Czynniki: poznawczy, oraz estetyczny są więc wspólne zarówno twórczości jak i odbiorczości artystycznej; z potrzeby zaś wyżycia się jest tworzenie bardziej pokrewne zabawie, sportowi, grze, erotyzmowi, niż miłośnictwu artystycznemu.

4) „O gdybym kiedyś dożył tej pociechy,
Żeby te księgi zbłądziły pod strzechy"

„... byłem tak żywo przejętym całą doniosłością powołania artysty Polaka... pomyślałem sobie, jak okropne musi być życie artysty, który się widzi niezrozumiałym, albo się o to nie troszczy,..." Z listu Grottgera — J. Bołcz Antoniewicz, Grottger, str. 508.

MARIAN SCHULZ

Sprawy ogólne

Obserwując rozwój spraw fotograficznych w Polsce, doszedłem do wniosku, że najgorzej spisuje się nasze pismo. Na przestrzeni jednego roku ukazały się tylko dwa numery. Były wprawdzie przyczyny usprawiedliwiające, ale... dwa numery — to zbyt mało! Tym bardziej wobec tak rozlicznych problemów i przejawów, jakimi dzisiaj cieszyć się może fotografika polska! Musimy więc dołożyć wszelkich starań, by pismo nasze ukazywało się jako dwumiesięcznik. Tego bowiem wymaga dobro fotografiki, któremu przecież pismo nasze służy, wymagają tego względy prestiżowe tudzież sama racja bytu pisma. Materiału jest aż nadto.

Spotkałem się z krytyką, że pismo nasze jest dla garstki wybranych, że nie poucza początkujących, że nie dociera do wszystkich dzięki dość wysokiej cenie. Dyskutując na ten temat — pozwolę sobie zauważyć, że dla uczenia początkujących lepsze są podręczniki, jako mające możliwość dokładniejszego i obszerniejszego omówienia tematu. Nasze pismo jest przede wszystkim pismem problemów i zagadnień. Podręczników dla początkujących jest dość i to tak w języku polskim jak i w obcych, a nowe stale ukazują się i to w całej rozciągłości tematycznej i rodzajowej aż po niedawno wydrukowany „Foto-Leksykon". Podręczniki te nabyć można prawie w każdej księgarni, ostatnio zaś doszła do stadium realizacji myśl utworzenia centralnej księgarni fotograficznej, o czym piszemy na dalszych stronach. Brakowało natomiast pisma fachowego dla zaawansowanych fotografików, któreby jednocześnie traktowało kronikarsko wszelkie przejawy naszej i obcej fotografiki. Poziom zasię naszego pisma — to właśnie i przede wszystkim sprawa naszego obowiązku. I na tym miejscu wręcz należy się podziękowanie wszystkim,

którzy zechcieli wziąć udział na naszych łamach i przyczynili się do tego, że tak niedoskonałe pismo nasze choć w części przyczyniło się do rozwoju spraw leżących nam na sercu. Jesteśmy w posiadaniu dowodów-listów ze strony początkujących amatorów, którzy wręcz stwierdzają, że dzięki pismu naszemu mają możność dalszego zapoznawania się z różnymi zagadnieniami. Tak więc obranego kierunku redakcyjnego nie zmienimy. Sprawa zaś ceny pisma — to rzecz kosztów druku. Na to nie jesteśmy w stanie zaradzić. Są to siły od nas niezależne.

Niezależnie od „Świata Fotografii' pojawiły się „Wiadomości Fotograficzne", interesująco redagowane w Warszawie, oraz „Film i Foto" — w Łodzi. Oba te organy idą po linii swoich celów specjalnych.

W ramach obserwacji ogólnej należy podkreślić ze specjalnym uznaniem fakt, że Cechy fotografów zawodowych zbiorowo przystępują do ogólnej akcji kulturowej przez organizowanie szeregu wykładów i odczytów oraz do cementowania życia swych organizacyj przez wydawanie biuletynów i aranżowanie dyskusyj na tematy aktualne. Mówi się też coraz częściej o podniesieniu poziomu pracy zawodowej, o jej uspołecznieniu i o potrzebie uświadomienia fachowego w jak najszerszej skali. Poczynaniom tym życzyć należy powodzenia, bo tylko nowoczesny wszechstronnie uświadomiony fotograf może wziąć udział w ogólnym nurcie i wpływać na kształtowanie smaku estetycznego swojej klienteli. Na tym odcinku przed fotografami zawodowymi, najbardziej stykającymi się z szeroką publicznością, ciąży obowiązek wychowawczy „na codzień", w przeciwieństwie do fotografików, którzy mają tylko okolicznościową (wystawy) możliwość wpływania na kształtowanie gustu i smaku publiczności. Witamy więc akcję fotografów zawodowych, jako dowód samokrytycyzmu i postępu, i otwieramy przed nimi gościnnie łamy naszego pisma.

Robiąc przegląd spraw, nie sposób pominąć znaczenia i rozwoju Sekcji Twórczości Fotograficznej w Zaiksie, której istnienie wskrzesiło martwą literę prawa autorskiego w fotografii. Ilość członków Sekcji rośnie z dnia na dzień, zaś pracy w tym zakresie jest dużo i tak różnorodnej, że Zarząd ledwie nadąża zadania kolejno realizować. Jest to teren dotychczas leżący odłogiem, wymagający wkładu systematycznej pracy, obliczonej na daleki dystans. Tak to zbiorowy wysiłek stwarza w działaniu mozolnym podwaliny pod lepsze jutro i osiągnięcia polskiej sztuki fotograficznej.

Nawet już dzisiaj wszem pokazać możemy nasze osiągnięcia. Tak żywo komentowany i często krytykowany konkurs fotograficzny Ministerstwa Kultury i Sztuki okazał się nader potrzebny, gdyż wykazał poziom pracy wielu autorów i przyniósł rewelację surrealistyczną w pracach p. Fortunaty Obrąpalskiej. Żywo pamiętam dyskusję (w związku z konkursem) na Walnym Zebraniu Polskiego Związku Fotografików. Errare humanum... Dla samej owej rewelacji warto było ponieść cały trud Konkursu. Rewelacja ta tym bardziej jest cenna, że przyniosła dzieło o wadze ogólnoartystycznej i stała się potwierdzeniem słusznych haseł postępu, jakie zainicjowało Ministerstwo. Postęp jest pierwszym zawołaniem Państwowego ośrodka fotografiki i nim pozostanie. Już dziś zapowiedzieć mogę, że w bieżącym roku przewiduje się obwieszczenie nowego konkursu i to z następującymi czterema tematami: Odbudowa Warszawy, Ziemie Odzyskane, portret, nowe osiągnięcia artystyczne (ewent. techniczne). Przezorni niechaj zawczasu pomyślą o tym i przygotują prace, kwalifikując je do jednego (lub kilku) z wymienionych czterech tematów.

Konkurs Ministerstwa Kultury i Sztuki dał obok wyżej wymienionej pierwszej nagrody około 15% prac na odpowiednim poziomie. Reszta — to prace słabe. Inaczej wygląda sprawa na II Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki w Poznaniu. Poziom ogólny — dobry. Śmiem twierdzić, że może lepszy od I wystawy, bardziej wyrównany; przeciętna poziomu wyższa. Jest to dowodem, że ogół fotografików pracuje z coraz większym uświadomieniem i krytycyzmem, że przesiąkają do ogółu wieści o konieczności pracy z największym wkładem wysiłku artystycznego, że praca znajduje uznanie i odpowiednią nagrodę. Nagroda — jak niektórzy mylnie interpretują — nie jest „kupowaniem" dzieła czy artyzmu, lecz jest formą pomocy i zachęty do dalszej pracy, jest choć częściowym zwrotem kosztów wkładu finansowego, umacnia wreszcie i pieczętuje sens pracy.

Budujemy od podstaw. Budujemy w warunkach bardzo trudnych. Chcemy młodą naszą sztukę fotograficzną, tak pięknie zaszczepioną na naszym gruncie przez Nestora prof. Jana Bułhaka, postawić na takim poziomie, by chlubą była Ojczyzny i uśmiechem radości Czcigodnego Nestora. Mamy Ideę. Są ludzie. A to najważniejsze! Czy my doczekamy się zaraz powszechnego sukcesu? — Chyba nie. Lecz myślę, że jeśli tylko zbudujemy trwałe podstawy, to już zadanie swoje spełnimy. Sąd o nas wypowie jutro. Tylko niektóre poematy symfoniczne miewają tak wkrótce olśniewający chorał końcowy. Pocieszmy się: za granicą wre praca, lecz bynajmniej nie pozostajemy na szarym końcu. Wręcz przeciwnie. Sądzę, że jesteśmy w kategorii przodującej.

A co najważniejsze: w naszym gronie pojawiają się nowi autorzy. To było największą troską. To znaczy, że ludzie — którzy poprowadzą. Życie skrystalizuje ich indywidualności. Nowi ludzie z nowymi siłami. Nowe wartości, nowe dokonania. POSTĘP.

JAN BUŁHAK

Odkrywanie fotografii ojczystej

Zamiast mówić o fotografii ojczystej czyli krajoznawczej, jako o rzeczy powszechnie znanej, zamiast współdziałać w jej rozwoju, trzeba ją wciąż jeszcze „odkrywać" i „ogłaszać". Trzeba tracić czas na preliminaria, gdy chwila żąda od fotografów ojczystych coraz większej aktywności, domaga się nagląco, by zajęli stanowisko samoistne, wyodrębnione i już pod własnym sztandarem wypełniali poważne zadania, jakie stały się ich udziałem.

Zanim przejdziemy do fotografii ojczystej, nie od rzeczy będzie zastanowić się, co wie publiczność, szeroki ogół, o fotografii w ogóle?

Że są na świecie fotografowie — zawodowcy, którzy robią wizerunki ludzkie większe i mniejsze, o tym dobrze wiedzą wszyscy potrzebujący zdjęć swoich do legitymacji, a jeszcze lepiej wiedzą panie, po prostu piękne, panie, piękne w matrymonialnym tego słowa znaczeniu i te, które pragną za takie uchodzić. Owszem — fotografia portretowa zdobyła popularność olbrzymią i tak powszechną, że przesłania niejako całą resztę rodzajów pracy fotograficznej z wyjątkiem jednej może tylko fotografii amatorskiej. Amatorska jest również dostatecznie znana publiczności, ponieważ rekrutuje się z tego samego środowiska i posiada, ze szkodą dla swych poważniejszych zadań, opinię nieco frywolną, zabawkowo-rozrywkową, co zresztą stanowi dla ogółu najlepszą atrakcję.

Ale na tym już bodaj kończy się uświadomienie fotograficzne szerokiego ogółu, zrzadka może tylko przeplatane mętnymi pogłoskami o fotografii artystycznej i naukowej. Kropka. Na fotografię ojczystą w tej świadomości miejsca nie ma. Ogromna dziedzina krajoznawstwa fotograficznego, wspaniałe obszary ojczystego piękna, bogactwa i mocy, utrwalane przez fotografię, są społeczeń-

stwu nieznane, bo nie zauważane, nie dostępują najmniejszej uwagi nawet w enuncjacjach piszących autorów i krytyków, rozpływają się gdzieś między innymi działami fotografii i wsiąkają w nie bez śladu.

Co jest tego przyczyną? Uprzedzenie, czy przypadkowy zbieg okoliczności, tak bardzo dla fotografii ojczystej niekorzystny?

Żeby to zrozumieć, trzeba cofnąć się do tych czasów, gdy fotografia portretowa, w początkach swego rozwoju, była pierwszą i jedyną, mogła więc i musiała zdobyć od razu, wraz z atutem użyteczności, najwyższą popularność, zbliżającą się do monopolu. Wprawdzie pewien wyłom w tym monopolu uczyniła w pół wieku później fotografia amatorska, rozpowszechniona przez Kodaka, ale nie zdołała ona podkopać przeświadczenia, że jedynie poważną pozycją w fotografii jest fachowiec, wykonujący podobizny ludzkie, ten właśnie, którego wszyscy znają, bo korzystają z jego usług, i cenią w nim niezastąpionego wytwórcę udogodnień portretowych.

W ten sposób fachowiec stanął na świeczniku w opinii publicznej i przesłonił inne, dopiero rodzące się gałęzie kunsztu fotograficznego, pomimo, że w gruncie rzeczy uprawiał tylko jeden dział tej olbrzymiej, wciąż się rozrastającej całości. A inne działy? Zdjęcia aktualne, prasowe, techniczne, reprodukcyjne, wszelkie użytkowe? Te — owszem — załatwiał także od czasu do czasu, znaglony ewolucją potrzeb, ale czynił to raczej niechętnie i bez należytego doświadczenia i umiejętności, a nieraz odżegnywał się od tych trudniejszych i mniej zyskownych robót, przekładając nad nie swoją specjalność. Nie przeszkadzało to jednak fotografowi portretowemu zachowywać w dalszym ciągu opinii uniwersalności.

Ale te nowe, narastające zadania fotograficzne domagały się innego załatwienia, bardziejześrodkowanego, wszystko więc, co pomijał zawodowiec portretowy, zaczęli zwolna załatwiać jacyś tam ochotnicy fotograficzni, debiutanci czy amatorzy. Zaczęli pracować po cichu, bez firmy i rozgłosu, niejako prywatnie, całkiem niezauważeni i nie ubiegający się o ewidencję. W braku doktorów szli do roboty felczerzy, albo i zgoła znachorzy, bo nie było czasu na selekcję. Dojrzewały błyskawicznie nowe potrzeby, nowe zastosowania fotografii, upowszechniało się ilustrowanie książek i periodyków zdjęciami z zakresu architektury, krajobrazu, folkloru, zabytków i dzieł sztuki, dokumentami rozwoju urbanistyki, komunikacji, turystyki i uprzemysłowienia, dowodami odrębności obyczajowych, pejzażowych i budowniczych poszczególnych dzielnic kraju, słowem — mnożyły się te niezliczone tematy krajoznawcze, których uprawianie weszło z czasem w skład pojęcia „fotografii ojczystej"…. I tak wyrastały, szkoliły się i specjalizowały rzesze fotografów **„nieznanych"**, — wypełniających lepiej lub gorzej, ale jednak wypełniających zgodnie z potrzebami, te nowe zadania krajoznawcze o wadze, znacznie przerastającej sprawy osobistej wygody klienta portretowego. A fotografowie portretowi nie przestawali myśleć dawnymi kategoriami i uważać siebie za jedynych reprezentantów kunsztu obrazowego. Ci zaś nowi pracownicy, anonimowi i niezrzeszeni, nie umieli się zamanifestować i więcej myśleli o samej pracy, niż o jej stronie reprezentacyjnej. Dlatego pozostali nieznani, bliższe wiadomości o nich nie dotarły do świadomości publicznej i dzisiaj trzeba ich na nowo „odkrywać", czyli wywalać drzwi otwarte.

Dla uplastycznienia tego „odkrywania" posłużmy się pewnym paradoksem, mianowicie — wyobraźmy sobie na chwilę, że w Polsce zabrakło zupełnie fotografów portretowych i zobaczmy, jakie byłyby tego skutki, a potem — to samo przypuszczenie zastosujmy do fotografów krajoznawczych.

Ponieważ nawet teoretyczna nieobecność na świecie nie jest nikomu miła, więc dla uniknięcia nieporozumień proszę z góry panów fotografów cechowych, których wysoce poważam i z którymi utrzymuję jak najlepsze stosunki koleżeńskie, żeby tych moich fantastycznych rozważań pod kątem paradoksu nie chcieli uważać w najmniejszej mierze za jakiś akt nieprzychylnej krytyki, a upatrywali w nich jedynie to, co mną istotnie powoduje: dążenie do demokratycznego wyrównania szans poszczególnych gałęzi zawodu fotograficznego i do zapewnienia fotografii ojczystej równorzędnego miejsca w tym wielkim zespole. Nie chciałbym być źle zrozumiany albo posądzany o niedocenianie kunsztu portretowego. Przeciwnie — wysoko szacuję bractwo, do którego przynależność honorową poczytuję sobie za zaszczyt niemały i pierwszy skłonny jestem podziwiać owocne wysiłki jego czołowych przedstawicieli stołecznych w celu podniesienia artystycznego poziomu fotografii portretowej.

Po tym zastrzeżeniu wracam do rzeczy, czyli do naszego paradoksu. Gdyby nagle zabrakło w całym kraju fotoportrecistów, to przede wszystkim zastrajkowałyby biura paszportowe i wydziały personalne urzędów, wystawiające legitymacje i — po pewnym namyśle — musiałyby powrócić do stanu rzeczy sprzed lat, gdy w paszporcie wystarczał słowny opis osoby zainteresowanego. Dalej — wśród płci nadobnej nastałby oczywiście wielki płacz i lament, a ponura markotność ogarnęłaby młodocianych snobów męskiego rodzaju, aspirujących do stanowiska apollonów i donżuanów. Nastąpiłby w konsekwencji run na malarzy portrecistów i miniaturzystów i niepomierne ich rozmnożenie kosztem jakości. Przybyłaby nowa, bardzo poważna rubryka wydatków w budżecie już i tak kulawym przeciętnego. obywatela, a ci, kogoby nie było na nią stać, musieliby poprostu zrezygnować ze swoich konterfektów, co zresztą przecież dość bezboleśnie czynili stale od Adama i Ewy aż do Daguerre'a i Niepce'a. Wreszcie stratą pochodną tego przewrotu byłby brak pewnej ilości portretów o prawdziwej wartości artystycznej — dokonania najbardziej twórczych jednostek z pośród fotografów portretowych. Ale to już byłoby chyba wszystko. Czyli — wyniknęłyby różne niewygody i komplikacje — nie byłoby jednak katastrofy.

A teraz — paradoks drugi. Wyobraźmy sobie, że wyginęli co do jednego fotografowie ojczyści, fotografowie krajoznawczy. Nie ma kto obrazować „wiedzy o Polsce", nie ma kto ukazywać jej drogiego wszystkim oblicza. Oto — tysiące i miliony obrazów ojczystych zasobów i powabów, ojczystej pracy i organizacji, spadają na barki malarzy i rysowników. Czyby się oni z tym uporali? Wiemy z doświadczenia, jak niedostatecznie i niedokładnie zaspokajali rysownicy przed odkryciem fotografii szczupłe potrzeby ilustracyjne nielicznych czasopism. Pamiętamy, jak skąpe były te czasopisma w ilustracje. Pamiętamy fantastyczne dywagacje np. albumów Napeleona Ordy. Wreszcie wiemy, jak dalekim od potrzebnego w dokumentacji realizmu są współczesne kierunki w plastyce i jaką byłaby ich wartość informacyjna. A dzisiaj — popyt na ilustracje dokumentarne wzrósł niepomiernie i fotograficzne ich zastosowanie rozszerzyło się do wielu rodzajów wydawniczych, dawniej nie znanych. Przybyły informatory, przewodniki, monografie, albumy, wytworne wydawnictwa opisowe i reklamowe, poważne periodyki naukowe i krajoznawcze, rozwinęła się w ulotce i plakacie propaganda państwowa, obliczona na użytek krajowy i zagraniczny, ilustrowane prospekty uzdrowisk i zdrojowisk, druki informacyjne o szczególnie zajmujących miejscowościach turystycznych, słowem — cały olbrzymi kalejdoskop zdobyczy cywilizacyjnych i kulturalnych, którego nie sposób pokazać bez fotografii. Pokaźną pozycję zajmują w nim wydawnictwa urzędów i ministerstw, które zaspokajają doraźne potrzeby państwowe, a musiałyby zawiesić swą działalność bez fotografii, których nie potrafiłyby zastąpić rzadkie i niepewnie dokumentujące rysunki odręczne. A wydania luksusowe międzynarodowe? Dzisiaj rządy państw mają ambicję publikowania, nie oglądając się na koszty, wspaniałych ksiąg opisowych swego kraju i w nich starają się podać jak najwięcej rzeczy atrakcyjnych za pomocą nie tylko tekstu, ale i odpowiednio dobranych, doskonale skomponowanych i zreprodukowanych ilustracyj. Tu znowu ani kroku bez fotografa ojczystego. Bez niego wszystkoby stanęło, bez niego kraje i rządy zaniemówiłyby w zakresie obrazowania. Stałyby się nieme, pozbawione obrazu, koniecznego uzupełnienia słowa. I brak

ten zostałby niewątpliwie odczuty daleko ostrzej, niż brak portrecistów, ponieważ dotyczyłby potrzeb nierównie ważniejszych. Tak to fotografia ojczysta, obsługując wszelkie rodzaje druku obrazowego, zaprzęgła się własnowolnie do służby społecznej i nawet państwowej i — w nieuniknionej konsekwencji — stała się sama potrzebą społeczną i państwową.

Twierdzenie to nie jest bynajmniej przesadą. Jego oczywistość jest nie uznana, tylko dlatego, że nie uświadomiona. Nieodzowność istnienia fotografii krajoznawczej, czyniąca ją przedmiotem pierwszej potrzeby, nie przeniknęła do świadomości ogółu dlatego, że jej podaż nie ulegała przerwom ani zakłóceniom, jak na przykład podaż chleba, mięsa i innych artykułów spożywczych. Strajki piekarzy wychowują publiczność, pouczając że bułki nie rosną na drzewach i że ich wytwarzanie wymaga długiego ciągu pracowników i pośredników. Odczuwając brak chleba na własnej skórze, społeczeństwo dowiaduje się o istnieniu rolnika, młynarza i piekarza, uczy się uznawać i cenić ich pracę. Ale fotografowie ojczyści nigdy nie dali społeczeństwu takiej sposobności wychowawczej i kształcącej, bo nigdy nie strajkowali, ba — nawet nie potrafili dotąd zdobyć się na jakąś organizację, na jakiś wyraz zbiorowej akcji, więc nikt nie odczuwał ich braku tak samo, jak nie odczuwał ich istnienia. Dlatego łatwo było zapominać o fotografach krajoznawczych, albo nawet nie zdawać sobie sprawy, że oni wogóle istnieją i wypełniają wcale nie błahe zadania społeczne.

Stawiam kropkę nad „i". Ryzykuję twierdzenie, że ani fotografia portretowa, ani nawet artystyczna nie mogą się równać z krajoznawczą pod względem doniosłości i pożyteczności społecznej. Każda z tamtych zaspokaja potrzeby materialne lub duchowe, ale raczej osobiste i prywatne. Jedynie fotografia ojczysta wychodzi poza obrąb tych potrzeb na rozległe obszary życia narodowego, społecznego i państwowego i cele subiektywne autora wieńczy koroną celów ogólno-narodowych. Nie można być fotografem ojczystym bez wyższego stopnia uspołecznienia, bez świadomej gotowości do służby społecznej i krajowej.

Taką oto rolę spełnia dzisiaj anonimowa, nieznana i nie uznana fotografia ojczysta, czyli krajoznawcza, którą chcielibyśmy widzieć postawioną conajmniej na równym stopniu uznania publicznego z fotografią portretową. Jeśli portretowa jest przedmiotem pierwszej potrzeby wielkiego ogółu publiczności, to krajoznawcza jest nim w stopniu jeszcze większym, gdyż nie tylko obsługuje wszystkich ludzi piśmiennych, czytających słowo drukowane, ale do tego jeszcze pełni wcale poważną służbę naukowo-społeczną i propagandową-państwową.

Dlatego to musimy wciąż „odkrywać" fotografię ojczystą i wołać wielkim głosem o miejsce dla niej pod słońcem przez apelowanie do uwagi i świadomości ogółu. Dlatego musimy wciąż przypominać o tych nieznanych zastępach fotografów krajoznawczych, nie zorganizowanych i pracujących bez należytej więzi i ewidencji, którym należy się jawność, uznanie i zajęcie osobnego i właściwego miejsca w hierarchii pracowników społecznych.

Fotografowie ojczyści rekrutują się z konieczności z pośród amatorów o niedostatecznym przygotowaniu i dlatego poziom ich pracy jest czasem nazbyt dyletancki, ale trzeba się raczej dziwić, że mogli jeszcze tyle zdziałać ludzie pozbawieni organizacji, środowiska i szkoły fachowej, ludzie, którzy **nie mają gdzie uczyć się** zadań i metod fotografii krajoznawczej, którzy muszą je chwytać w drodze samouctwa, albo poprzestawać na wstydliwych niedomówieniach, niby wychodząca zamąż nieuświadomiona dziewica. Niedawno jeszcze trzeba było wołać o jakąkolwiek szkołę fotograficzną ogólną. Dziś przychodzi czas na specjalizację. Istniejące szkoły potrzebują uzupełnień i rozgałęzień. Dziś trzeba się upominać, by czynniki rządowe uznały wagę i użyteczność państwową krajoznawstwa i ufundowały nie istniejącą, a tak potrzebną szkołę fotografii ojczystej. Po gimnazjach i liceach, które już w niewielkiej liczbie posiadamy, czas pomyśleć o kształceniu tego społecznie najpotrzebniejszego rodzaju fotografów. Wydatki na ten cel opłaciłyby się stokrotnie, a zanimby powstała osobna szkoła, nauczanie powinnoby się przejściowo mieścić w ramach już istniejących szkół... W tej lub innej formie szkoła fotografii ojczystej jest potrzebą naglącą. Stawiam ten dezyderat wyraźnie i mocno, w pełnym poczuciu jego dojrzałości i sądzę, że na jego urzeczywistnieniu mogłyby skorzystać i same już istniejące szkoły przez rozszerzenie swego programu i przez nadanie mu znamion wyższej użyteczności społecznej.

Kwalifikacje fotografa ojczystego trzeba będzie dopiero ustalać i wówczas się pokaże, jak są one liczne i poważne. Przeciętne niezawsze wystarczą. Fotografa ojczystego musi obowiązywać dobra znajomość geografii rozumowanej własnej dzielnicy i całego kraju, orientowania się w stylach architektonicznych i w epokach zabytków historycznych, oparte na znajomości historii sztuki, podstawowe wiadomości ekonomiczne o zasobach wytwórczości i przemyśle krajowym, słowem — „wiedza o Polsce", pojmowana jak najszerzej. Oprócz tego fotograf ojczysty, żeby sprostać zadaniu, musi nie tylko mieć pewne zamiłowania i uzdolnienia estetyczne, ale i gotowość wyrzekania się zyskowniejszych sposobów zarobkowania i poprzestawania na skromniejszych. Podkreślam te słowa, gdyż bez ofiarności nie ma uczciwej pracy społecznej i fotograf ojczysty powinien być z góry przygotowany na te braki i trudy swego zawodu, dopiero kształtowanego. Będzie musiał robić wiele zdjęć na zapas, nieraz „à fond perdu", będzie musiał czekać, zanim jego zdjęcia zostaną zakupione przez urząd lub wydawcę. Niezawsze będzie pracował na wyraźne zamówienie, terminowo płatne, i pod tym względem daleko mu będzie do równej, utorowanej drogi fotografa portretowego. Ale te niezachęcające warunki zaczną się zmieniać na lepsze w chwili, gdy fotografowie ojczyści zorganizują się i wystąpią zbiorowo i fachowo wobec społeczeństwa i władz państwowych, gdyż wówczas praca ich zostanie zużytkowana normalnie.

Rozważania te i postulaty mają formę nieco dorywczą i chaotyczną, ale niełatwo jest przeprowadzać nowe i proste drogi wśród odłogów i gęszczarów. Uczynią to łatwiej następni. Pierwsi poprzestawać muszą na nawoływaniu do trzebienia zarośli. Zresztą — legitymuję się sam. Istotę fotografii ojczystej starałem się sprecyzować w czasopiśmie „Świat fotografii" z roku 1946, w artykule pt. „Fotografia krajoznawcza jako zawód i służba społeczna", a przedtem jeszcze w publikacji pt. „Polska fotografia ojczysta", wydanej w roku 1939. Tę broszurę pochłonęła wojna, która wybuchła wkrótce po jej ukazaniu się, więc praca ta przeminęła bez śladu i dzisiaj powinnaby zostać przedrukowana, ponieważ, o ile mi wiadomo, była pierwszą i jedyną broszurą o fotografii ojczystej. Do nich odsyłam ciekawych, a tu powiem tylko krótko, że fotografia ojczysta ma służyć do pokazania w formie najbardziej estetycznej krajowego piękna i krajowych wartości we wszystkich dziedzinach życia w myśl staroświeckiego wiersza:

Cudze chwalicie, swego nie znacie,
Sami nie wiecie, co posiadacie.

Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na jeszcze jeden pożytek, płynący z fotografii ojczystej, o którym dotąd nie wspominałem. Jest nim wielce honorowe i użyteczne schronisko, jakie ona dać może wszystkim średniej miary fotografikom, niezbyt zadowolonym z poziomu swoich osiągnięć artystycznych, i to trochę podobnie do tego, jak niegdyś sztuka stosowana była przystanią mniej twórczych malarzy, dopóki się nie wyemancypowała w samodzielną i odrębną gałąź plastyki pod nazwą „architektury wnętrza".

Ktoś z antycznych Rzymian miał kiedyś powiedzieć, że woli być pierwszym na prowincji, niż drugim w Rzymie i to powiedzenie mogłoby się przydać niejednemu z naszej braci artystycznej, nie wyłączając samego piszącego, który je zresztą wprowadził w czyn od lat wielu. Czy nie lepiej być dobrym fotografem ojczystym, niż przeciętnym fotografikiem? Czy nie jest to nadarzona sposobność do

poddania rewizji naszych ambitnych pretensyj artystycznych?

Jakże bo tam jest z tym naszym artyzmem w fotografii? Wiemy, jak mocno jest on skrępowany przez nieubłagany realizm przedmiotów odtwarzanych. Wiemy, jak ograniczony i bezradny czuje się fotografik w zestawieniu z pełną swobodą malarza i grafika, wiemy, z jakim trudem lawiruje on wśród niebezpiecznych raf materiału kompozycyjnego, jakie heroiczne zadaje sobie nieraz przymusy i wysiłki, żeby utrzymać godność artysty, czasami zbyt pośpiesznie i zbyt łatwo pozyskaną. Bo tytuł artysty jest przecie nielada obowiązkiem, jeśli się go bierze na serio.

Ale to są sprawy uboczne. Zatrąciłem o nie tylko dlatego, żeby powiedzieć raz jeszcze, że fotografik, który tworzy obrazy nieprzekonywające, ma tu sposobność do zastanowienia się, czy nie uczyniłby lepiej, dając spokój sztuce czystej i zamiast niej imając się fotografii ojczystej, by robić dobre zdjęcia krajoznawcze sobie na chwałę, ojczyźnie na pożytek. Do tego nie potrzeba szczególnego utalentowania, które tam obowiązywało w tak uciążliwy sposób. Tu wystarczyłyby posiadane zamiłowania i wykształcenie estetyczne z dodatkiem oczywiście umiejętności specjalnych z zakresu krajoznawstwa, któreby trzeba nabyć. Taki dezerter z kampanii artystycznej byłby w samej rzeczy szczególnie predestynowany do zajęcia czołowego miejsca w fotografii ojczystej, gdzie nie doznawałby ani zawodów, ani wątpliwości co do swej istotnej roli i wartości, gdzie pracowałby rzetelnie i ochoczo i dawał rzeczy na własnym, dostatecznie wysokim poziomie.

Tu mi się przypomina soczysta kolorowa seria warszawskich widoków panoramowych pędzla malarza Canaletta. Żałuję, że nie znam życiorysu tego zwerbowanego przez króla Stasia, weneckiego mistrza, który uwiecznił Warszawę w szeregu doskonałych, autentycznych widoków, porządnie skomponowanych i dzisiaj mających wartość cennych dokumentów. Może był Canaletto, sam o tym nie wiedząc, jednym z pierwszych malarzy - krajoznawców; a kto wie, czy nie podjął się tej cokolwiek pośledniejszej pod względem artystycznym pracy dlatego, że się nie poczuwał na siłach do wyższej? Możebyśmy w fotografii ojczystej zapamiętali nazwisko Canaletto.

Od malarstwa wróćmy znów do fotografii ojczystej. Podkreśliliśmy, że do jej „odkrycia" potrzeba koniecznie dwóch warunków: fachowego s z k o l e n i a i zawodowej o r g a n i z a c j i. Musi powstać szkolne metodyczne nauczanie fotografii ojczystej, a jej adepci, już pracujący, powinni się zorganizować w związek lub cech, by nadać swej pracy więcej spoistości i wydajności, by wszystkie rozproszone siły zjednoczyć i powołać do normalnej aktywności. Ale tego fotografowie ojczyści nie zdołają osiągnąć bez inicjatywy i opieki czynników wyższych i dlatego byłoby ze wszech miar pożądane, żeby fotografią ojczystą zainteresował się Referat Fotografiki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, który już ogarnął swym promieniowaniem fotografię artystyczną i portretową i zapewne roztoczy swój protektorat nad innymi działami fotografii kolejno. Byłbym szczęśliwy, gdyby te rozważania i dezyderaty chociaż o krok posunęły tę sprawę, tym bardziej, że fotografii ojczystej, ze względu na jej charakter, należałoby się tu miejsce nie tylko równorzędne, ale i uprzywilejowane. Bo zważmy, że kiedy popieranie różnych działów fotografii przez państwo jest tylko zwykłym objawem szerzenia kultury, to **popieranie fotografii ojczystej** jest ponadto **dobrze zrozumianym interesem państwowym.**

Na tym wypadałoby skończyć odkrywanie fotografii ojczystej. Ale czyż można rozstać się na zimno z przedmiotem, tak bardzo bliskim? Chcę rzec o nim jakieś słowo intymniejsze. Dotąd dowodziłem, że fotografię ojczystą uprawiać p o t r z e b a. — Na zakończenie chciałbym dodać, że tego mało. Fotografii ojczystej nie tylko n a l e ż y poświęcić się, ale i w a r t o, gdyż daje ona wiele zadowolenia i radości, więcej nawet, niż sądzić mogą ci, co jej nie poznali doświadczalnie.

Więc proszę posłuchać i uwierzyć: Fotografia ojczysta jest to praca zaszczytna, bo ma na celu dobro społeczne, wynika z przywiązania do kraju ojczystego; pełniona rzetelnie, staje się honorową służbą społeczną. Jest to praca zdrowa i ożywcza, bo wykonywana mniej pod dachem, a więcej w przestrzeni i słońcu, pod jasną kopułą niebios. Jest to praca szlachetna, bo zbliża nas i styka ze szczytowymi dziełami rąk ludzkich, a nie usuwa od obcowania z najpiękniejszym dziełem boskim, jakim jest przyroda. Jest to praca zajmująca i żywa, bo zapoznaje nas z coraz nowymi miejscami i z coraz nowymi ludźmi twórczymi, budującymi ojczyznę, pozwala zaglądać do tajników ich budowania i we wspólnej radości osiągania znajdować coraz nowe węzły jednoty i braterstwa. Jest to praca dobra, bo uczy znosić trudy i ciężary przez samo przywiązanie do kraju rodzimego i w swoim dopełnieniu gotuje pracownikowi sowitą zapłatę. Jest piękna, bo obok osiągnięć rzeczowych daje sposobność wyżywania się instynktom wędrowniczym, utajonym w naturze ludzkiej i syci tęsknoty za czarem niespodzianki, za dziwem odkrycia, za tryumfem urzeczywistnienia. Jest sprawiedliwa i mądra, bo bierze od każdego tyle, ile jej ten dać może, ale gdy natrafi na swego — może mu zabrać całe życie bez reszty, i to nie pod przymusem, lecz z dobrą wolą, z błogosławieństwem na ustach. Jest wreszcie fotografia ojczysta w a r t a ż y c i a, bo najpierw staje się trudem, obowiązkiem, zawodem, potem naturą, nawykiem i sensem życia, a potem, w końcu — jego najwyższą ceną i nagrodą!

Zaiste — z własnego doświadczenia zapewniam: w a r t o być fotografem ojczystym.

J a n B u ł h a k

15 marca 1948 r.

MIECZYSŁAW SZUBA

Film w Związku Radzieckim

Sukces filmów radzieckich na Festiwalach Filmowych w Wenecji i w Cannes zwrócił uwagę całego świata na radziecki przemysł filmowy.

Kinematografia radziecka okazała się groźnym konkurentem nawet dla takiego potentanta filmowego, jakim jest Ameryka. Rozwoju kinematografii radzieckiej nie zahamowała nawet wojna. Wprost przeciwnie: specyficzne warunki, jakie stworzyły działania wojenne, wykształciły kadrę kinooperatorów, lepszą, aniżeli niejedna szkoła filmowa. Doświadczenie ich wykorzystane jest przy produkcji filmów, które mieliśmy już możność oglądać na naszych ekranach.

W roku ubiegłym film radziecki zabliźnił szybko swoje rany i przystąpił do realizacji nowych utworów. W planie gospodarczym Z. S. R. R. (1946—1950) rząd radziecki przeznaczył sumę 500 milionów rubli na odbudowę kinematografii. Wzrost produkcji filmowej podwyższy się do 100 filmów pełnometrażowych rocznie. W innych zaś dziedzinach przewiduje plan zwiększenie produkcji taśmy filmowej do 370 milionów metrów rocznie. Działania wo-

jenne zmniejszyły ilość kin w Związku Radzieckim do 15 tysięcy, dlatego też pod koniec 1950 roku przewiduje się wzrost ich do 46 tysięcy.

Specjalnie uwzględniane w produkcji filmowej będą filmy oświatowe i młodzieżowe, którymi zajmie się Moskiewska Wytwórnia Filmowa „Sojuzdiet-Film". Duży nacisk kładzie się na to, aby filmy te odpowiadały młodszej kategorii widzów. Filmy te nakręcone są przeważnie przez aktorów w takim samym wieku, jak widzowie. Działanie sugestywne tych filmów na młodzież jest o wiele większe, aniżeli granych przez dorosłych aktorów.

Specjalną opieką obdarzać się będzie film kolorowy. Pierwsze próby tych filmów rozpoczęto już przed kilkunastu laty, posługując się wtenczas popularną metodą dwubarwną. Była to prymitywna metoda, oddająca tylko w części oryginalne barwy. Od tego czasu laboratoria radzieckie zrobiły olbrzymi krok naprzód, stosując nowe systemy. Różnica między pierwszym filmem kolorowym pt. „Rosyjski Marynarz" (1924) a ostatnio wyprodukowanym „Czarodziejskim Kwiatem" jest olbrzymia. Maksymalne wykorzystanie barw — nie tylko we fragmentach, ale we wszystkich scenach filmu — jest nadzwyczaj sugestywne. Słusznie uznano film ten za krok naprzód w rozwoju kinematografii nie tylko radzieckiej, ale i światowej. Filmowcy całego świata patrzą z uznaniem na ostatnie osiągnięcie artystów radzieckich, chociaż ci do niedawna błądzili, szukając nowej formy stylu. Kierunek sztuki o socjalistycznej treści i narodowej formie urzeczywistnił się przez stworzenie nowych ośrodków filmowych w każdej niemal republice Z. S. R. R. Sztuka filmowa w Zw. Radzieckim, nie krępowana niczym, zezwala filmowcom na wszystko, nie wolno tylko jednego: nie wolno tworzyć tak, by sztuka stawała się bezmyślna i schodziła poniżej poziomu. Film jest dziełem sztuki tak samo jak obraz czy rzeźba, nie może więc być miejsca na wartości poślednie.

Wielką przyszłością Związku Radzieckiego jest film wąskotaśmowy. Filmowcy rosyjscy spostrzegli zalety wąskiej taśmy. Poza normalną taśmą we wszystkich wsiach i osiedlach, szkołach i świetlicach instalują aparatury projekcyjne 16 mm. Wszystkie filmy, specjalnie zaś filmy oświatowe, redukuje się na taśmę wąską.

W Związku Radzieckim istnieją także kluby amatorskie Wąskiej Taśmy.

Radziecki film amatorski różni się jednak od filmów innych państw swym społecznym charakterem. Amatorzy w innych krajach filmują głównie na swój własny użytek lub dla kół znajomych, radziecki amator zaś w szerszym niż gdzie indziej zakresie filmuje aktualności i piękno swego kraju. Filmy amatorów bywają nierzadko kopiowane na taśmę 35 mm i wyświetlane na ekranach wszystkich kin. Dzięki współpracy kół amatorów powstają filmy krótkometrażowe o różnorodnym charakterze, ilustrujące obyczaje najdalszych zakątków kraju, pracę przemysłu, rolników i uczonych. Z początkiem tego roku przemysł radziecki przystąpił do masowej produkcji sprzętu wąskotaśmowego, a więc aparatów do zdjęć i aparatów projekcyjnych.

Kinematografia radziecka kroczy własnymi drogami do celu, którym jest pełnienie — za pomocą filmu — zadań kulturalnych i estetycznych. Nie ma dziedziny życia czy pracy, której by nie utrwalono na taśmie filmowej. W ten sposób Film Radziecki spełnia rolę wychowawcy nowego pokolenia.

DR MIECZYSŁAW ORŁOWICZ

Fotografia krajobrazu na usługach propagandy turystycznej

(Na marginesie Konkursu Fotografii Krajoznawczej Ministerstwa Komunikacji)

Rozpisany w miesiącach letnich przez Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji Konkurs Fotografii Krajoznawczej z terminem nadsyłania prac do 15 października br. skończył się. W końcu października i pierwszej połowie listopada Jury Konkursu odbyło 5 posiedzeń, w czasie których rozpatrzono szczegółowo cały materiał nadesłany, a na ostatnim posiedzeniu w dniu 11 listopada przyznano nagrody i wyróżnienia.

W Jury zasiadałem jako delegat Wydziału Turystyki Ministerstwa Komunikacji, aby ocenić zdjęcia z punktu widzenia ich wartości informacyjnych, czy też propagandowych dla wydawnictw turystycznych i innego rodzaju propagandy, jak np. przeźrocza. Miałem zatem sposobność szczegółowego rozpatrzenia całego materiału tym bardziej, że urzędnicy Wydziału Turystyki wyłonili spośród siebie jeszcze drugą komisję, która przejrzawszy zdjęcia odrzucone przez Jury główne, znalazła jeszcze blisko 250 zdjęć, które mogłyby być przydatne dla wydawnictw turystycznych.

Przejrzawszy cały materiał, wypowiedziałem na końcowym posiedzeniu Jury szereg uwag dotyczących przydatności fotografii w krajoznawstwie dla wydawnictw turystycznych i propagandy turystycznej, a ponieważ zasiadający również w Jury Redaktor „Świata fotografii" p. Schulz zaproponował mi umieszczenie mych uwag w „Świecie Fotografii", czynię to z prawdziwą przyjemnością, sądząc, że w ten sposób osiągnę pożądaną przeze mnie częściową choćby zmianę obecnego nastawienia większości naszych, nawet najwybitniejszych, pejzażystów-fotografów.

Należy zaznaczyć, że ilościowo plon tego Konkursu jest bardzo bogaty. Otrzymaliśmy od 84 autorów ogółem 1310 zdjęć. O ile zatem ilościowo Konkurs przedstawiał się nieźle, gorzej było z jakością. Więcej niż połowa zdjęć okazała się tematowo zupełnie nieprzydatna wzgl. zdjęta tak nieartystycznie, że w ogóle nie wchodziły w rachubę przy jakiejkolwiek selekcji, ani co do ich przydatności, ani co do ich piękna.

Jury konkursu przy pierwszym przeglądzie wybrało na 1310 fotografii nadesłanych tylko 115 jako nadających się do rozpatrywania przy wyróżnianiu. Przy ostatecznej selekcji tylko 8 z nich otrzymało nagrody, 53 wyróżnienia. Komisja wyłoniona przez Wydział Turystyki spośród pozostałych wyłowiła jeszcze 237 zdjęć tematowo interesujących a wykonanych bardzo dobrze, dobrze lub przynajmniej dostatecznie, które mogą się okazać przydatne dla celów Wydziału Turystyki.

W ten sposób do zdjęć celujących (8 nagrodzonych), bardzo dobrych (53 wyróżnionych), dobrych lub dostatecznych (237 zdjęć wybranych przez komisję Wydziału Turystyki), zaliczono ogółem tylko 298 zdjęć, tj. mniej niż czwartą część zdjęć nadesłanych na konkurs. A zatem przeszło 75% zdjęć nadesłanych zaliczono do kategorii zdjęć niedostatecznych lub złych.

Według mego pojęcia, jako autora rozmaitych publikacji z dziedziny turystyki i krajoznawstwa, zdjęcia krajoznawcze — oceniając z jednej strony ich wartość zarówno artystyczną jak i tematową dla celów wydawnictw turystycznych — możnaby podzielić na 6 kategorii. Trzeba bowiem zaznaczyć, że fotografia krajoznawcza przydatna do celów turystycznych powinna przedstawiać obiekt lub okolicę będącą przedmiotem zainteresowania

turystów, zdjętą w sposób artystyczny, przy czym są raczej pożądane fotografie ożywione tj. ze sztafażem. Fotografie te, umieszczone w czasopismach, broszurach, przewodnikach i innych wydawnictwach turystycznych, na pocztówkach i w albumach itd. wzgl. wykorzystywane do wykładów w postaci przeźroczy, powinny być dla jednych pamiątką tego, co już widzieli, dla innych zachętą do zwiedzenia czegoś interesującego, dla innych źródłem wiedzy krajoznawczej.

Wyżej wspomnianymi kategoriami byłyby następujące grupy:

a) Notę celującą możnaby dać najlepszym z pośród zdjęć bardzo dobrych pod względem tematu, ujęcia, wykonania i walorów artystycznych.

b) Do grupy bardzo dobrych zaliczyłbym zdjęcia o temacie atrakcyjnym z punktu widzenia turystycznego, wykonane bardzo dobrze, ożywione, o ujęciu artystycznym.

c) Zdjęcia dobre przedstawiają interesujący obiekt turystyczny w dobrym wykonaniu i ujęciu.

d) Zdjęcia dostateczne przedstawiają interesujący temat turystyczny z wykonaniem średnim bez ożywienia, albo też bardzo dobrze wykonane pod względem artystycznym, temat mniej interesujący.

e) Notę niedostateczną można dać zdjęciom, które chociażby miały interesujący temat, ale mają złe ujęcie lub wykonanie — względnie temat dla wydawnictw turystycznych nieprzydatny, lub mało przydatny, chociażby w najlepszym wykonaniu.

f) Wreszcie za złe uważam zdjęcia choćby najpiękniejsze pod względem artystycznym, jeżeli można je wykorzystać dla propagandy przeciwko Polsce — jak np. kolekcje żebraków, walących się ruder, brudnych zaułków miasteczek, błotnistych dróg itd.

Może ktoś mnie zapytać, co to znaczy interesujący temat? W dziedzinie wydawnictw turystycznych będą to wszelkiego rodzaju obiekty i krajobrazy, które mogą być z jakiegokolwiek powodu przedmiotem zainteresowania turystów krajowych i zagranicznych, jak również sceny z życia, o ile dadzą się zaliczyć do zjawisk, interesujących turystów.

Będą to zatem (wyliczenie jest tylko przykładowe) rozmaite widoki naszych gór w szacie letniej i zimowej, morza, okrętów, krajobrazów nizinnych, rzek, jezior, wodospadów, lasów, skał, głazów, jaskiń, bagien, parków, alei, wsi i miast (widoki ogólne, ulice i place, ruchu ulicznego w miastach, ratuszów, teatrów, bram i murów miejskich, starych stylowych kamienic, okazalszych gmachów publicznych, okazalszych okazów budownictwa nowoczesnego, podsieni i t. p.), kościołów i klasztorów, pałaców i dworów, zamków, okazów budownictwa drewnianego, ruin wojennych, kapliczek i figur przydrożnych, uzdrowisk i letnisk (w tej grupie bezwzględnie zdjęcia ożywione), stacji sportów zimowych plaż kąpielowych, portów, okrętów morskich, fabryk i kopalni, mostów, innych dzieł techniki, urządzeń sportowych, szos i dróg, kolei, autobusów, tramwajów, pojazdów konnych letnich i zimowych, cmentarzy, mogił, kopców, pamiątek martyrologii polskiej, pobojowisk, typów i strojów ludowych, itd. Pożądane zdjęcia z odpustów, jarmarków, masowych imprez turystycznych, zawodów sportowych, polowań, pracy na roli, turystyki masowej, turystyka piesza w ruchu, narciarstwo, antomobilizm, turystyka kolarska i motocyklowa, turystyka wodna, obozy letnie, wczasy, wycieczki dzieci i młodzieży szkolnej, harcerstwo, hotele i pensjonaty, schroniska turystyczne itd.

Może ktoś powiedzieć, że niektóre z tematów są powszechnie znane, inne pofotografowane aż nadto. Argumenty tylko częściowo słuszne. Pojęcie „powszechnie znane" jest względne. Być może, że np. katedra w Sewilli albo słynne mury miasta Avilla, najpotężniejsze w Hiszpanii, są powszechnie znane Hiszpanom, ale dla Polaków będą nowością. I odwrotnie dla Amerykanów będzie nowością widok Wawelu, czy pałacu w łazienkach. Zresztą można go dać w nowym ujęciu. Są miejscowości, które zmieniają się często. W szczególności uzdrowiska. Te z nich, które rozwijają się równocześnie jako stacje sportów zimowych, wymagają zdjęć letnich i zimowych i nigdy nie ma dość ich dobrych zdjęć dla celów propagandowych.

Przypuśćmy, że w Polsce można zrobić około 50 000 zdjęć interesujących pod względem tematowym dla turystów. Dlaczego nie brać tych tematów, tylko tematy z pośród miliona „nastrojowych nic", nie przydatnych zupełnie dla wydawnictw turystycznych?

Po tym wstępie rozpatrzę wyniki Konkursu wyłącznie pod kątem widzenia tematów i przydatności dla wydawnictw turystycznych nadesłanych zdjęć.

Naturalnie, to co nadesłano na konkurs zestawione w grupy daje cyfry najzupełniej przypadkowe, tym nie mniej świadczy o zainteresowaniu naszych najlepszych fotografów.

Zacznę od podziału zdjęć według terenów. Aby nie rozszerzać zbytnio ram artykułu, podaję tylko cyfry dotyczące województw oraz największych z miast, i najważniejszych pasm górskich.

Z Warszawy nadesłano zdjęć 45, z województwa warszawskiego 10, białostoskiego 8, łódzkiego 17, kieleckiego 49, lubelskiego 59, rzeszowskiego 19, krakowskiego 324, Górnego Śląska 72, Dolnego Śląska 149, poznańskiego 37, bydgoskiego 32, szczecińskiego 32, gdańskiego 53, olsztyńskiego 36. Ponadto fotografii morza i okrętów 37, terenowo nie dających się określić 291 i wreszcie nie klasyfikowanych aktualiów 40. Z miast na plan pierwszy wybija się Kraków (110 zdjęć), na trzecie miejsce po Warszawie wysuwa się Wrocław (36 zd.), na czwarte zupełnie niespodzianie Gorzów (32), na dalszych pozostają Lublin (25), Łódź (12), Częstochowa (13), Gdańsk (16), Gdynia (11), Szczecin (26), Toruń (20), Poznań — zaledwie 3. Przypadek zrządził, że z całego szeregu interesujących miast jak Bydgoszcz, Tarnów, Kalisz, Płock, Włocławek, Zamość, Łomża, Gniezno, Frombork i inne nie nadesłano ani jednego zdjęcia.

Zobaczymy, jak wyglądały zdjęcia gór. Tatr w lecie nadesłano 68 zdjęć, w zimie 13, Beskidów Zachodnich w lecie 14, w zimie 1, Pienin 20, Beskidów Środkowych tylko 1, Beskidów Śląskich 8, Sudetów w lecie 37 i w zimie tylko 2. Z innych pięknych okolic kraju wzgl. najlepiej są reprezentowane Jura Krakowska przez 18 zdjęć, Warmia 19, Pojezierze Mazurskie 19. Natomiast z Łowickiego przesłano nam tylko 2 zdjęcia, z Gór Świętokrzyskich nic, to samo z Ziemi Kurpiów, z Pojezierza Suwalsko — Augustowskiego, z Ziemi Lubuskiej prócz Gorzowa. Za to zdjęć terenowo nie dających się określić aż 291, tj. 22% ogółu zdjęć.

Tematowo razi wielka ilość „krajobrazów nieokreślonych" (20), zwierząt z gatunków nieprzydatnych dla propagandy turystycznej (33), żebraków i starych bab (10), walących się ruder (13), brudnych zaułków (10), aktualiów bez związku z krajoznawstwem (40), kwiatów (24), i tzw. „nastrojowego nic" (70), podczas gdy wiele tematów dla propagandy turystycznej niezbędnych nie uwzględniono wcale albo bardzo niedostatecznie. I tak up.: narciarstwo tylko 2 zdjęcia (1 dobre), scen zbiorowych turystyki pieszej tylko 3 zdjęcia, turystyka wodna (żeglarstwo) tylko 2 zdjęcia, w tem motorówek, łodzi wioślarskich i kajaków nie nadesłano ani jednego zdjęcia, z turystyki drogowej (antomobilizm, autobusy, autokary, turystyka kolarska i motocyklowa) ani jednego zdjęcia, obozy letnie, wycieczki dzieci i młodzieży szkolnej, harcerstwo ani jednego zdjęcia, wczasy ani jednego zdjęcia, uzdrowiska i letniska zaledwie 11 zdjęć (na ogół nie ożywionych), stacje sportów zimowych zaledwie 3 zdjęcia, plaże kąpielowe razem z nadmorskimi zaledwie 4 zdjęcia i to nie świetne, hotele i pensjonaty ani jednego zdjęcia, schroniska turystyczne w górach zaledwie 3 zdjęcia, ruch uliczny w miastach 9 zdjęć bez wyjątku złych, alei przydrożnych tylko 1 zdjęcie nie nadzwyczajne, urządzeń sportowych również 1 zdjęcie, autobusów i tramwajów tylko 1 zdjęcie, jarmarków 2, imprez masowych 3, zawodów sportowych 1 itd..

Jednym słowem brak prawie kompletnie zdjęć z dziedzin, które dla propagandy wzgl. informacji turystycznej byłyby najbardziej przydatne.

Co jest przyczyną tak smutnego obrazu? Nie tylko fakt stwierdzony w czasie konkursu, że wielu autorów wręcz unika zdjęć tzw. tematowych a uwzględnia przede wszystkim nastrojowe — pod względem obiektu fotografowanego zupełnie nie interesujące. Poza tym wielu fotografów, i to nawet bardzo wybitnych fotografów krajobrazu, nie umiało w swych nieraz bardzo dużych zbiorach wybrać tematów najbardziej interesujących, ale wybrało najbardziej nastrojowe. Stąd dziwne i rażące braki w zestawieniu tematów całego konkursu, których by nie było, gdyby wybór nadesłanych zdjęć był bardziej dostosowany do celów, jakim ten konkurs mia służyć. Stąd tak wielka ilość zdjęć terytorialnie nieokreślonych z cyklu „nastrojowe nic", a tak mało dobrych czy choćby dostatecznych zdjęć osobliwości turystycznych.

Jak już zaznaczyłem poprzednio, dla wydawnictw turystycznych i propagandy turystycznej są o wiele bardziej pożądane zdjęcia ożywione niż zdjęcia martwe. Dotyczy to przede wszystkim miejscowości, zarówno miast jak i wsi. Ulica pusta, choćby zdjęta pięknie artystycznie, nie nadaje się do wydawnictw turystycznych. To samo dotyczy w jeszcze wyższym stopniu zdjęć uzdrowisk, letnisk i stacji sportów zimowych. Dla wydawnictw turystycznych przydatne są (dla tych miejscowości) wyłącznie zdjęcia z ruchem. Uzdrowiska nieożywione robią wrażenie wymarłych; tego rodzaju fotografie dla propagandy turystycznej przydatne nie są.

Pożądane jest również ożywienie zdjęć morza, jezior, rzek, szos. Mogą to być łodzie, lub ludzie na plaży, rybacy, na szosach przejeżdżające wehikuły rozmaitego rodzaju. Konstatuję, że w omawianym konkursie w ogóle fotogramów szos nadesłano bardzo mało, ale wśród nich nie ma ani jednego zdjęcia tak charakterystycznego dla polskich szos wehikułu, jak wóz chłopski w ruchu, ani jednego auta, autobusu lub autokaru, a tylko jedne sanie.

Tak samo zdjęcia przemysłowe powinny być robione z ruchem w czasie pracy. Same wnętrza rozmaitych fabryk czy kopalń nie nadają się do wydawnictw turystycznych, a raczej dla dzieł technicznych; tak samo maszyny z jednym robotnikiem, stojącym na baczność i wpatrzonym w aparat.

Folklor na Kokursie niestety zawiódł. Należy stwierdzić, że w tej dziedzinie dla wydawnictw turystycznych są cenne typy i stroje ludowe tylko z tych okolic, gdzie turysta może je jeszcze dotychczas zobaczyć w terenie, chociażby w niedziele i święta. Takim terenem jest niewątpliwie ziema Kurpiów oraz okolice Łowicza. Tymczasem z ziemi Kurpiów nie nadesłało ani jednego zdjęcia, z Łowickiego tylko dwa średniej jakości. Natomiast nie jest potrzebny folklor sztuczny, np. pensjonarki przebrane w stroje ludowe i pozujące do zdjęć o typie teatralnym. Najbardziej pożądane są zdjęcia typów i strojów ludowych w krajobrazie lub przy budownictwie okolicy, dla danych strojów właściwej, wzgl. przy pracy. Pozy powinny być naturalne, bez sztucznego pozowania dla fotografii, a zatem robione bez zwracania uwagi osób fotografowanych.

Dla wydawnictw turystycznych miejscowości odpustowe powinny być fotografowe w okrèsie odpustów. W rezultacie konkurs wykazał w tej dziedzinie jak największe braki. Wystarczy zaznaczyć, że kościół na Jasnej Górze nadesłano w kilkunastu zdjęciach, ale ani jednego z jednym chociażby człowiekiem. Zdjęcia martwe, jak gdyby to był kościół na pustkowiu.

Nawet w górach pożądane jest dla celów turystycznych ożywienie krajobrazu, np. grupą turystów w ruchu lub pasącym się bydłem, w Pieninach zdjęcie z łodziami, w Tatrach i Pieninach z góralami, w zimie zdjęcia z narciarzami, itd. Niemal samo przez się rozumie się, że osoby powinny być zdejmowane w pozach naturalnych i nie w wymiarach zbyt wielkich w stosunku do gór. Wspominam o tym jednakże dlatego, że w tej dziedzinie nadesłano na konkurs szereg zdjęć wręcz karykaturalnych. Postacie rażą sztucznością ugrupowania, niewłaściwymi pozami, czasami są nieproporcjonalnie wielkie, tym samym zasłaniają połowę krajobrazu i nadają się co najwyżej na pamiątki familijne.

Na konkurs nadesłano wiele zdjęć takich, których nie tylko nie można wykorzystać dla celów propagandowych, a raczej publicyści zagraniczni, wrogo do Polski usposobieni, mogliby je wykorzystać dla celów antypropagendowych. Niestety, dla wielu autorów są to właśnie tematy ulubione. Należą do nich specjalnie żebracy i stare baby, których całą kolekcję nadesłano nam na konkurs; natomiast dało się zauważyć całkowity bojkot ładnych młodych kobiet i dzieci, których niewątpliwie jest w Polsce więcej, niż żebraków. O ile lepiej wyglądałyby np. z uśmiechniętą elegancką kobietą, lub grupą dzieci zdjęcia uzdrowiska, parku, czy choćby promenady na pryncypialnych ulicach naszych miast, niż zdjęcie żebraka pod kościołem; a jednak fotografii dzieci nadesłano tylko pięć na 1.310, ale niestety bez tła potrzebnego dla zdjęć krajoznawczych.

Jako temat fotografii należy obierać tematy interesujące dla turystów krajowych i zagranicznych. Nie należy bać się tak zwanych „tematów oklepanych", jak np. Wawel, Tatry. W każdym razie umożliwiają one nowe ujęcie i z punktu widzenia propagandy turystycznej Polski będą niewątpliwie bardziej przydatne niż najpiękniej zdjęta waląca się rudera w Pacanowie, żebraczka w Końskowoli, albo wierzba pod Małą Wsią.

Zdjęcia reportażowe, nadesłane na konkurs, były wręcz okropne. Sądzę, że w tej dziedzinie jakaś reforma byłaby niezbędną, nawet potrzebny specjalny konkurs dla fotografii reportażowych z artystycznym wykorzystaniem tła zarówno w krajobrazie, jak i w zabytkach. Gdy z tego punktu widzenia oceniać by przyszło fotografie reportażowe nadesłane na ten konkurs, trzeba by stwierdzić, że bilansem dotychczasowego dorobku w tej dziedzinie są tysiące zmarnowanych okazji.

Na zakończenie dwie uwagi: W przyszłym konkursie należałoby ograniczyć ilość fotografii przesłanych przez jednego autora. Mieliśmy takich, którzy przysyłali ponad 100 zdjęć, ale tak niestarannie dobranych, że kilka dobrych ginęło wśród masy złych lub dla danego konkursu zupełnie nieodpowiednich. Autor byłby lepiej zaprezentował siebie, gdyby przysłał tylko kilka zdjęć, ale tylko dobrych lub dostatecznych.

Po drugie — zdjęcia konkursowe należałoby ograniczyć tylko do zdjęć z ostatnich trzech lat. Nadesłano nam wiele fotografii sprzed lat kilkunastu, wśród nich i takie, które objechały już wiele konkursów krajowych i zagranicznych i są powszechnie znane.

MGR ROMAN BURZYŃSKI
redaktor tygodnika „Przekrój"

O „fotoreporterce" i fotografii prasowej

Obserwując od trzech lat rozwój i stan polskiej powojennej fotografii prasowej, doszedłem do następujących wniosków:

1. ze strony wydawców polskich dzienników i czasopism a także ze strony organizatorów tzw. Agencji Fotograficznych nie widzi się wysiłków, zmierzających do podniesienia poziomu fotografii prasowej. Nie widzi się docenienia roli, jaką fotografia może odegrać w prasie.
2. Istnieje u nas od dawna zakorzenione pomieszanie pojęć co do tego co oznaczają wyrazy: „fotoreporter",

„fotoreportaż", jakie są jego zadania i środki działania i co może oznaczać pojęcie „fotografii prasowej".

3. Nie istnieje w Polsce żadna uczelnia, któraby kształciła fotografów specjalistów prasowych. Zakres wiadomości, nabytych drogą praktyki, przez dziś pracujących dla prasy fotografów, jest zlepkiem przypadkowości, samokształcenia i talentu. Można zaryzykować twierdzenie, iż co najmniej połowa działających dziś w Polsce tak zwanych fotoreporterów nie wie, co to jest osłabiacz Farmera, nie mówiąc nawet o takich pojęciach, jak kompozycja obrazu etc.
4. Nikogo w Polsce nie można winić za ten — powiedzmy łagodnie — smutny stan rzeczy. W powodzi istniejących dziś zjednoczeń, związków i central, doprawdy nie widzę nikogo, kto byłby odpowiedzialny za całokształt zagadnień, związanych z fotografią prasową.

Przyjaciele moi nazywają mnie niepoprawnym optymistą. Jeżeli w rozważaniach swoich, snutych na wymienione tematy od lat, doszedłem do tak pesymistycznych wniosków, to prawdopodobnie naprawdę jest źle. Chyba, że się mylę. Errare humanum est. W takim razie byłbym szczęśliwy, gdyby niniejsze moje wywody wywołały protesty, sprostowania i burze, u z a s a d n i o n e.

Pójdźmy którego pięknego dnia wiosennego na pierwszą z brzegu uroczystość publiczną, powiedzmy — na defiladę. Usadówmy się jednak gdzieś w pobliżu trybuny, na której zasiędą godnie tak zwane sfery miarodajne. I obserwujemy pilnie, co się będzie działo.

Wraz z pierwszymi taktami marsza wojskowego rozpoczyna się niesamowite widowisko. Dwudziestu do czterdziestu gentelmanów, uzbrojonych w Leiki (koniecznie! Bardzo koniecznie w Leiki!) przypuści gremjalny atak na defilujących i na trybuny. Co najmniej połowa z tego grona fotografujących wykona conajmniej po 20 identycznych zdjęć, dokładnie tego samego tematu, dokładnie z tej samej odległości. Nierzadko dojdzie do nieporozumień na temat wzajemnego „zasłaniania" i „przechodzenia przed obiektywem".

Można się założyć w stosunku jeden do stu, iż nazajutrz, w prasie codziennej, ujrzemy nie więcej nad jeden procent wypstykanych na tej defiladzie „klatek" (Klatka — według nomenklatury fotografów pracujących Leiką — jedno wolne miejsce na taśmie). W tym oglądanym przez nas jednym procencie znajdziemy ponadto kilka zdjęć łudząco do siebie podobnych. Zjawią się zapytania: Dlaczego tak nieoszczędnie szafowano na defiladzie drogocennym dziś materiałem negatywowym? Dlaczego służba fotograficzna prasy dla obsłużenia tej uroczystości nie była jakoś z o r g a n i z o w a n a? Dlaczego wśród osób, fotografujących uroczystość, tak niewiele się znalazło jednostek, które potrafiły zrezygnować ze sfotografowania trybuny na rzecz spokojnego, przemyślanego zdjęcia ogólnego widoku defilady z balkonu, odległego od centrum uroczystości pół kilometra?

W okresie przedwojennym istniały w Polsce (tak mi się wydaje) tylko dwie instytucje, nazywające się Agencjami Fotograficznymi, instytucje dokonywujące przez swych pracowników zdjęć fotograficznych aktualności dla obesłania nimi prasy. Jedną z nich był rządowy PAP, drugą prywatna agencja Światowida. Obecnie, mimo iż prasa polska ograniczana trudnościami technicznymi zamieszcza na swych łamach o wiele mniej fotografii niż przed wojną, istnieją aż cztery agencje. Dwie z sektoru (jak się mówi modnie) państwowego i dwie z sektoru spółdzielczego. Wiem o istnieniu w zalążkach piątej agencji. Wiem o rozmowach na temat otwarcia szóstej agencji prywatno-spółdzielczej. Ale wiem też wiele o poziomie technicznym prac wykonanych przez istniejące placówki. Niestety, jako zupełnie „szary" obywatel, nie jestem powołany do publicznego wygłaszania sądu. Pozatem chodzi mi w niniejszym artykule raczej o stronę organizacyjną zagadnienia, a nie o dyskusję na temat „poziomu". O „poziomie" nie wypada mi mówić także i z tego względu, że cała sprawa dotyczy... grona mych najbliższych Kolegów po fachu, Kolegów nieraz bardzo lubianych i cenionych.

Z tych samych względów nie będzie mi wypadało poruszyć tu jeszcze pewnej sprawy: kto dziś i jak trafia do prasowego zawodu fotograficznego. Nie tylko na stanowisko fotografującego, ale i na stanowiska kierownicze, decydujące o tych wykonanych fotografiach. Ażeby więc nikogo nie urazić, a jednocześnie między wierszami dać czytelnikowi do zrozumienia, co myślę na ten temat, przytoczę przykład... przedwojenny. Otóż dyrektorem jednej z filii pewnej Agencji przedwojennej był... były dyrektor kabaretu literackiego. Tylko że był to człowiek, obdarzony poczuciem humoru, który o tym zdarzeniu opowiadał później jak o najlepszym „kawale", jaki mu się zdarzył w życiu.

Nie będę oczywiście wygłaszał zdania, iż dyrektor teatru nie może zostać dobrym fotografem lub dobrym kierownikiem fotografów. Były wypadki, że lekarz rozpoczynał po „czterdziestce" karjerę literata, i dochodził do stanowiska akademika literatury. Ale co innego są wypadki wyjątkowe a co innego postawienie zagadnienia solidnego przygotawania się do zawodu i odpowiedniego doboru ludzi w danym zawodzie. Zmarły niedawno nestor polskiego dziennikarstwa, Wasowski, powiedział: „Żadna praktyka ani żadna szkoła nie zrodzą talentu. Bez wiedzy zawodowej nie obejdzie się żadne utalentowane pióro, jeśli ma pracować w warsztacie dziennikarskim". Aforyzm ten można zostosować nie tylko do dziennikarstwa, ale do każdego zawodu. Zwłaszcza do zawodu fotografa pracującego dla prasy, zawodu tak często bardzo zbliżonego do dziennikarstwa. I tam i tu, brak szkoły fachowej pokrywa się często talentem. Talent mają jednakże jednostki. Natomiast zawód potrzebuje nie tylko wyróżniających się jednostek, ale i l i c z b y pracowników.

O znaczeniu „wogóle" fotografii dla prasy pisać nie będę. Prawdopodobnie nie wymyśliłbym tu nic innego poza „sugestywnością obrazu, który przemawia do czytelnika nieraz lepiej niż słowo pisane", i nic po za „łapaniem życia na gorącym uczynku". Raczej chciałbym zwrócić uwagę na pewnik: dbałość o należyty poziom fotografii prasowej wymaga nie tylko dobrych fotografów, ale i takich redaktorów naczelnych, względnie decydujących kierowników działów w redakcjach, którzy z n a j ą się na fotografii. A z tymi sprawa nie przedstawia się lepiej.

Rozmawiałem z wieloma Kolegami — dziennikarzami, kierującymi pracami redakcyjnymi. Proszę mi wierzyć, że nie wielu z nich rozróżniało sprawę o s t r o ś c i zdjęcia fotograficznego, od k o n t r a s t o w o ś c i. Znam tylko jednego redaktora naczelnego, który wydaje mi się wybitnym znawcą fotografii prasowej. Ale i z nim miałem pewnego razu rozmowę o następującym przebiegu:

Tradycja nakazuje oddawać redakcjom zdjęcia fotograficzne wykonane na papierze białym błyszczącym. Kiedy przed rokiem zabrakło w kraju papieru błyszczącego i trzeba było z konieczności pracować na półmatach a nawet głębokich matach, redaktor zaprotestował gwałtownie. Zaryzykowałem wtedy pytanie: a d l a c z e g o właściwie musi być koniecznie papier błyszczący?

Redaktor nie potrafił mi na to odpowiedzieć.

Dziś, po roku, okazało się, że prasa przyjmuje fotogramy wykonane na... ziarnistym, kremowym, i że wykonuje z tego całkiem poprawne reprodukcje.

Chciałbym w niniejszej pracy nie tylko wylać trochę żółci, ale dać zarys możliwości poprawy sytuacji. Przedtem jednak parę słów o owym „pomieszaniu pojęć", wspomnianym na wstępie.

Każdy fotograf, mający coś wspólnego z prasą, nazywa siebie fotoreporterem.

Moim zdaniem nie ma w Polsce fotoreporterów, a w każdym razie nazwa „fotoreporter" użyta jest błędnie.

Fotoreporterem powinien się nazywać tylko d z i e n n i k a r z, umiejący fotografować. Poza dziennikarzem, umiejącym fotografować, będą dla prasy pracowali jeszcze i fotografowie prasowi. Wyraźnie — f o t o g r a f o w i e.

Rozróżniam zatem fotoreportera (tj. dziennikarza umiejącego fotografować) i fotografa prasowego.

Fotoreporter powinien być z zawodu i z wykształcenia przede wszystkim dziennikarzem. Powinien ukończyć wyższą uczelnię dziennikarską. Powinien należeć do Związku Zawodowego Dziennikarzy.

Fotograf prasowy powinien być przede wszystkim **fotografem**, rzemieślnikiem, który przeszedł dobrą szkołę cechową — od ucznia, poprzez czeladnika, do mistrza.

Fotoreporterzy pracować będą głównie w redakcjach, jako członkowie kolegium redakcyjnego. Kierowani będą do pracy tam, gdzie potrzebne będzie uzyskanie **wiadomości** wymaganej przez redakcję.

Fotograf prasowy obejmie stanowisko przede wszystkim w agencjach, które potrzebują raczej tylko ilustracji do swoich wiadomości, zdobywanych zwykle o danym zdarzeniu inną drogą.

Fotoreporter musi umieć nie tylko fotografować, ale i pisać. I nie tylko pisać, ale komponować podpisy do fotografii.

Fotoreportaż składa się z trzech elementów. Z tekstu (artykułu), z fotografii i z podpisów do fotografii. Z tych trzech elementów najtrudniejszym są podpisy.

Znane mi są następujące zdarzenia:

Redakcja pewnego wielkiego tygodnika zamówiła w jednej z agencji fotograficznych „kilka zdjęć z bieżącej sesji sejmowej". W wyznaczonym terminie nadeszło istotnie „kilka zdjęć". Na odwrotnej stronie fotogramów widniała oczywiście olbrzymia pieczęć agencji, numery serji, „klatki" nazwisko fotografa etc. etc. Natomiast treść zdjęcia opisana była jednym jedynym słowem, które brzmiało: sejm. To już nie była lapidarność. To już była kompletna nieznajomość zadań agencji fotograficznej.

W ubiegłym miesiącu brałem udział w pewnej wycieczce dziennikarzy, których wożono specjalnym pociągiem od miasta do miasta, pokazując w szybkim tempie rozmaite warsztaty. Warsztaty były do siebie podobne i trzeba było dokładnie notować kolejność zdjęć fotograficznych, aby ich później nie pomylić. Jedna z pań obecnych na wycieczce, zajmująca poważne stanowisko w fotografii prasowej, zamęczała towarzyszy wycieczki płaczliwymi okrzykami:

— Co ja zrobię! Co ja zrobię! Nie ma mi kto notować tego wszystkiego, co fotografuję.

W rezultacie, w kilka dni później, przedstawiciel redakcji, dla której fotografowała nasza zrozpaczona koleżanka, musiał u swego konkurenta szukać paru „niepotrzebnych mu odbitek".

Wróćmy do spraw szkolnictwa.

Istnieje w Polsce wyższa uczelnia dziennikarska w Warszawie. Na sześciu semestrach tej uczelni nie ma ani jednej godziny wykładów o fotografii. Istnieje w Warszawie gimnazjum i liceum fototechniczne. Na polskich uniwersytetach istnieją nawet katedry fototechniczne. W uczelniach tych nie ma ani jednej godziny wykładów o dziennikarstwie.

O ile gimnazjum i liceum można to wybaczyć, o tyle, śmiem twierdzić, wyższej uczelni dziennikarskiej nie.

Nowoczesny dziennik, po usunięciu obecnych niewątpliwie przejściowych trudności z zakresu chemigrafii, będzie co najmniej w jednej dziesiątej części pokryty fotografiami. Jeżeli z Wyższej Szkoły Dziennikarskiej wychodzą po trzech latach studiów: 1) autor artykułów wstępnych, 2) felietonista i 3) redaktor działu gospodarczego — to na dziesięciu adeptów uczelni, co najmniej jeden powinien wyjść fotoreporterem. Wysłuchanie wykładów o fotografii przyda się nawet temu adeptowi, który nigdy nie będzie fotografował, lecz kiedyś zostanie redaktorem naczelnym. Będzie wiedział choćby to, dlaczego fotogramy prasowe mają być wykonane na „glansie".

Ja, przyznam się szczerze, dotychczas nie wiem, dlaczego.

Zastanawiałem się na wstępie nad tym, czy istnieje w Polsce instytucja, do której możnaby zaapelować o zainicjowanie poprawy sytuacji, obserwowanej obecnie w fotografii prasowej. Wydaje mi się, że tą instytucją jest powstały niedawno Polski Instytut Prasoznawczy.

Fotoreporterka **jest dziennikarstwem**.

W numerze 8—9 wydawnictwa „Prasa Polska" z lutego 1948, organie tegoż Instytutu, zamieszczono pracę Mieczysława Krzepkowskiego pt. „Kto jest dziennikarzem — próba definicji kwalifikacyjnej". W interesującym tym artykule autor proponuje następującą definicję:

„Za dziennikarza uważany jest ten, kto w prasie drukowanej... po odbyciu praktyki, uznanej przez specjalne organy kwalifikacyjne zawodowej organizacji dziennikarskiej za dostateczną, **zbiera materiał**, przeznaczony do **rozpowszechniania** publicznego, przygotowuje go przez redagowanie, opracowywanie i ułożenie do rozpowszechniania..."

Z definicji tej nie można odjąć ani jednej litery, jeżeli zechce się ją stosować do fotoreportera.

Ale do fotoreportera nie w dzisieszym zrozumieniu tego wyrazu. Do fotoreportera przyszłości, który o sejmie będzie umiał więcej powiedzieć, niż że był to... sejm, a o lesie więcej, niż... las.

JURAND KURCZEWSKI

Kwitnące drzewa

Z pierwszymi, cieplejszymi promykami słońca wkrada się do serc ludzkich jakaś nieokreślona nadzieja, optymizm i radość. Człowiek, wyczuwając zbliżającą się wiosnę, zapomina o przykrościach, przeciwnościach losu i uśmiechnięty wzrok kieruje ku niebu, chmurom, otaczającej przyrodzie. W wiośnie widzimy symbol budzącego się życia, młodości i beztroski i to napawa już każdego z nas głębokim zadowoleniem. Dla fotografika wiosna prócz wielu wyobrażeń, uczuć, daje radość twórczą, której charakter jest zupełnie swoisty. Skala wypowiedzi artystycznych w obrazach fotograficznych jest tutaj olbrzymią.

Jednym z motywów, bez których trudno wyobrazić sobie wiosnę, są kwitnące drzewa. Temat ten wydaje się na pierwszy rzut oka łatwy, jednak dokonane próby zdjęć przekonają nas o iluzji naszych przypuszczeń.

Przy analizie obrazów wiosennych musimy wziąć pod uwagę niebo, zieleń drzew i łąk; biel kwiatów, perspektywę powietrzną i sam motyw główny, którym tutaj są kwitnące drzewa. Uważny amator spostrzegł z pewością, że niebo w okresie wiosny jest zupełnie inne, niż w pozostałych porach roku. Odcień jego jest jasobłękitny, a po sklepieniu przesuwają się białe pierzaste chmury. Zieleń liści, traw jest subtelna, delikatna w przeciwieństwie do tej, którą oglądamy latem. Białe, czy też lekko różowe kwiaty — są jaskrawe i wyraźnie kontrastują z otoczeniem. Charakterystyczną stroną perspektywy wiosennej jest jej czystość i lekkość. Ciemniejsze plamy w głębi obrazu giną i zanikają w oparach łąk i pól. Z poczynionych wyżej spostrzeżeń możemy wyciągnąć pewne wnioski: przystępujemy do zdjęcia, kiedy warunki meteorologiczne będą odpowiadały typowym warunkom wiosennym; przy zdjęciach używamy materiału panchromatycznego i koniecznie żółtego filtra o średniej gradacji. W ogólności obrazy kwiatów w czasie wiosny przedstawiają się jako zespoły plam złożonych z całej gamy półtonów. Oczywiście nie ma nic łatwiejszego, jak zniszczyć na zdjęciach te półtony, będące wyrazem struktury naszego wiosennego motywu. Unikniemy wyżartych świateł i ciemnych cieni, które przekreślają całą wartość

zdjęcia, zastosowując regułę dobrego naświetlania negatywu, miękkiego powiększania, które oddają naturalny charakter kwiatów i wiosennej zieleni.

Po tych ogólnych uwagach przejdźmy do omówienia problemów, związanych z motywem głównym. Kwitnące drzewo możemy na zdjęciu naszym potraktować jako motyw pojedyńczy lub złożony z wielu kwitnących drzew. Decyzję wyboru uzależniamy przede wszystkim od naszej wiedzy, doświadczenia i smaku estetycznego. Pamiętać przy tym powinniśmy, że im drzewo pojedyncze wypełnia większy plan obrazu, tym większe nastręczają się trudności przy jego kompozycji, która tu podlega ogólnym prawom estetyki. Niemało kłopotów sprawią nam także liczne drzewa, ale specjalną bolączką amatorów są brzydko wyrośnięte drzewa, jak i nieodpowiednie ich otoczenie. Staramy się w tych wypadkach operować fragmentami drzewa i metodą izolacji. W ostatnim przypadku może być bardzo pomocny obiektyw o długiej ogniskowej, lub technika powiększania. Najlepiej jest obrazy kwitnących drzew komponować w malarskiej albo przekątnej perspektywie. Uzyskujemy w ten sposób efektowne rozwiązania. Asymetria całkowita może dać również piękne rezultaty. Umiejętne połączenie człowieka z krajobrazem wiosennym podnosi wybitnie walory obrazów. Każde pojedyńcze drzewo albo ich grupa — jest w stosunku do obrazu ogólnego symbolem wiosny. Nasuwają się stąd piękne zestawienia, jak np. wiosna w naturze — wiosna w życiu. Wyobraźnia twórcza fotografika może tutaj podsunąć mu piękne i ciekawe kompozycje. Bardzo ważnym czynnikiem, którym podkreślamy wiosenną stronę obrazów, jest ich oświetlenie. Oświetlenie płaskie nie jest tu zbyt pożądane. Każde inne może dać doskonały efekt. W każdym razie słoneczność i jasność obrazu mówi dobitnie o jego charakterze. Jeżeli potrafimy znaleźć w wyobraźni najpiękniejsze i najkorzystniejsze oświetlenie dla danego obrazu, to powinniśmy zdjęcia dokonać dopiero wtedy, kiedy będą realnie najlepsze warunki oświetleniowe, choćby to przesunęło chwilę dokonania zdjęcia na czas późniejszy. Wydaje się, że cała tajemnica dobrych obrazów fotograficznych tkwi właśnie w nieśpieszeniu się i wyczekiwaniu na odpowiednie warunki oświetleniowe i atmosferyczne. Pamiętajmy, że motyw nabiera dopiero wtedy życia i powabów artystycznych, gdy potrafimy włożyć nasze czynności w otaczające nas środowisko.

Reasumując nasze spostrzeżenia i uwagi na temat fotografii kwitnących drzew, możemy ustalić następujące wytyczne pracy, które powinny ułatwić amatorowi odpowiednie podejście do tematu: Przystępujemy do zdjęć z żółtym filmem i tylko przy typowej wiosennej pogodzie (chmurki i opary). Obraz komponujemy w perspektywie malarskiej lub przekątnej.

Jak widzimy, reguł przy zdjęciach kwitnących drzew jest niewiele, ale gwarantują one uzyskanie rezultatów nieprzeciętnych dopiero wtedy, kiedy amator nie zapomni o żadnej z wytycznych.

JAN SUNDERLAND

Fotografika — sojuszniczką malarstwa

1. Słyszy się czasem pogląd, że fotografika źle czyni, wzorując się na malarstwie; że winna, biorąc za punkt wyjścia właściwą sobie technikę i materiał, dążyć do wytworzenia świata wizyj własnych, odmiennych od wizyj malarskich — i do tego świata się ograniczyć. Wydaje się, że jest to zdanie m. in. znacznego odłamu artystów plastyków.

Czy stanowisko to jest słuszne? Sądzę, że... może jest słuszne pod kątem widzenia rozwoju fotografiki; ale wydaje się błędnym ze stanowiska przyszłości malarstwa. Tezę tę, choć wydaje się na pierwszy rzut oka paradoksalną, spróbuję uzasadnić niżej.

2. Istnieją trzy dziedziny, w których fotografia zaspokaja potrzeby społeczne w sposób niezastąpiony. Są to: 1) portret zawodowy, 2) ilustracja w tygodnikach i miesięcznikach, więc fotografia reporterska, np. kronika wypadków, 3) wspomnienia osobiste, czyli jeden z głównych rodzajów tematów fotografii amatorskiej.

Powiadam, że w tych dziedzinach fotografia jest niezastąpiona. Bo cóżby ją mogło zastąpić? Tylko malarstwo, rysownictwo i grafika. Ale praktycznie zastępstwo to jest niemożliwe. Każdy może sobie pozwolić na album fotografii rodzinnych i przyjacielskich. Ale już dawne albumy, przystosowane do wsuwania pod tekturę z wycięciami na zdjęcia grubych kartoników z fotografiami formatu „gabinetowego", tj. 13 × 18, lub 9 × 12, są dla dzisiejszego gustu i dzisiejszych obyczajów za duże, za ciężkie, zbyt nieporęczne. Dziś hołdujemy lekkim łatwo przenośnym zeszytom o stronicach z miękkiej tektury i wklejamy do nich bez kłopotu pięćdziesiąt lub sto odbitek o formatach od $4^1/_2$ na 6 do 9 × 12. Gdy jeden taki zeszyt — album się zapełni, kupuje się drugi. W braku wojen może przybyć trzeci, czwarty; umieszcza się je w szafie, w walizce, wyjmuje i ogląda, kiedy ochota. W razie potrzeby przewozi się z mieszkania na Żoliborzu do mieszkania na Mokotowie, z Częstochowy do Szczecina. Wygodnie, tanio, niekłopotliwie i nienarzutliwie. Współcześnie.

Czy moglibyśmy posiadać nie sto, nie pięćdziesiąt, ale dwadzieścia portretów malowanych, rodzinnych i swoich własnych w różnym wieku? Nie. Brak nam ścian, a gdybyśmy ich mieli dość, to portrety w takiej liczbie, nawet miniaturowe, zagraciły by je monotonnością; ciągłym rzucaniem się w oczy wypędzały by nas z domu. Dalej nie stać nas, z wyjątkiem bardzo nielicznych jednostek, rocznie na koszt kilku obrazów malowanych. A przy tym nie ma i zapewne nie będzie społeczeństwa tak bogatego w talenty malarskie, aby znaleźć odpowiednią liczbę wykonawców. „Zamówienie społeczne", stałe zapotrzebowanie mas na portret, musi być — przynajmniej na parę wieków — skierowane do fotografów, jak jest do nich kierowane i przez nich zaspokajane obecnie.

Mniej więcej te same okoliczności uniemożliwiają zastąpienie fotografii przez malarstwo w dziedzinie kroniki wydarzeń życia osobistego: uroczystości rodzinnych, jak chrzty i śluby, pierwszych kroczków dzidziusia, wycieczek zamiejskich, partyj tenisa itp.

Teorytycznie, zdawało by się, że ilustracyj dziennikarskich mogło by dostarczać pismom rysownictwo lub grafika. A jednak tak było — i być przestało. Kilkadziesiąt lat temu „Wędrowiec", „Kłosy", różne „Illustration", „Graphic" — polegały w tej mierze głównie lub wyłącznie na rysownikach i grafikach. Fotografia wyparła ich prawie całkowicie. Prawdopodobnie główną rolę odegrało poczucie prawdy, autentyczności, jakie się łączy z dokumentem fotograficznym; szybkość wykonania; być może i jego taniość. No i niemożność utrzymywania gęstej sieci korespondentów-plastyków na całym świecie; gdy dokument fotograficzny, zwłaszcza artystycznie bezwartościowy, może sporządzić prawie każdy fotograf — tak zawodowiec, jak i amator. Należy więc przypuszczać, że te trzy dziedziny pozostaną na długo domeną techniki fotograficznej, a nie malarskiego lub rysunkowego tworzenia obrazów.

3. W wyniku tego stanu rzeczy odbywa się stały zalew szerokich mas przez fotografię. Przeciętny mieszkaniec wielkiego miasta widuje kilka lub kilkanaście stronic fotografii co tydzień w tygodnikach i miesięcznikach; ogląda od czasu do czasu albumy zdjęć własnej osoby, rodziny

i rodzin zaprzyjaźnionych. Obrazy malowane widzi przelotnie w witrynach sklepów; w najlepszym razie — kilka razy do roku po godzince na raz na wystawach i w muzeach.

Przeciętny mieszkaniec miasteczka, a tymbardziej wsi, widzi zapewne znacznie mniej fotografii, lecz malarstwa nie widzi, praktycznie biorąc, wcale. Może się z nim stykać w kościele i, wyjątkowo, w urzędzie lub świetlicy; lecz widzi wtedy stale te same obrazy i prędko traci wrażliwość na nie.

W konsekwencji tego stanu rzeczy fotografia reporterska i zawodowa fotografia portretowa, w mniejszym zaś stopniu amatorskie pstrykanie, a nie malarstwo, stale działając, urabiają smak szerokich mas. Fotografia ta tworzy ich przyzwyczajenia plastyczne odbiorcze, ona kształtuje odpowiednie kryteria, poglądy, a przede wszystkim wrażliwość.

Dalszą konsekwencją jest to, że dopóki fotografia w omawianych dziedzinach będzie miała charakter szablonowy i na ogół mało artystyczny, jak to się obecnie dzieje (są chwalebne wyjątki), dopóty szeroka publiczność będzie poszukiwać w malarstwie wyłącznie wartości reporterskich i w ogóle dokumentarnych; nie będzie się domyślać, że mogą istnieć zagadnienia i zadania estetyczne — zagadnienia konturu, waloru, nastroju, syntezy, stylizacji, stosunku formy do treści itd. itd.

Aby powstała szeroka publiczność dla sztuki malarskiej, aby nastąpiło włączenie jak najbardziej znacznego odłamu społeczeństwa do procesów rozumnej i wszechstronnej „konsumpcji" sztuk plastycznych, trzeba, żeby ta działalność obrazotwórcza, która stale i masowo wpływa na najszersze koła, stała się sztuką. **Fotografika musi opanować fotografię zawodową i amatorską, by ta torowała drogę malarstwu.** A nawet by — na początek — przestała hamować rozwój i upowszechnienie sztuk plastycznych wśród odbiorców.

4. Fotografia, biorąca sobie wzory a nieraz nawet kanony z usiłowań i osiągnięć malarstwa, ma większe szanse popularyzowania jego tradycyj, buntów i syntez, jego ducha i jego zagadnień; łatwiej jej przeto poprowadzić tłumy do progu odbiorczości malarskiej, niż takiej fotografii, której linia rozwojowa będzie się od malarstwa oddalać.

5. To nie znaczy, bym się opowiadał przeciwko szukaniu tych linii rozwojowych własnych. Ale tego się nie robi samym aktem woli. Znalezienie nowej drogi w sztuce wymaga wysiłków długich, wytrwałych, masowych a nieraz szczęśliwego przypadku. Lecz czego z pewnością nie wymaga — to odżegnywania się od dróg innych, tych tradycyjnych, tych przetorowanych, dopóki się na nowe nie trafi. Trzeba było setek lat naśladowania mozaik przez malarstwo freskowe, trzeba było wielu wysiłków jakichś Teofilaktosów i Danielów, anonima z bazyliki dolnej sw. Klemensa i innych, Cavalliniego i Cimabuego, być może że trzeba też było tej rewolucji w atmosferze życia, jakiej dokonał św. Franciszek z Asyżu, aby wreszcie Giotto i Duccio wstąpili na drogę, na której malarstwo odnalazło siebie.

JAN SUNDERLAND

„Gadatliwość" obrazu w przestrzeni i w czasie

Oddziaływanie obrazu na widza jest zmienne zależnie od czynników (między innymi) przestrzeni i czasu.

Do twierdzeń powszechnie przyjętych wśród fotografików należy to, że jednym z głównych wrogów artyzmu w fotografice jest nadmierna chwytność objektywu a w konsekwencji „gadatliwość" obrazu.

Teza ta zawiera w istocie dwie różne treści, odpowiadające dwóm znaczeniom wyrazu „gadatliwość", zarówno w znaczeniu dosłownym, jak w przenośni.

„Gadatliwość" to wypowiadanie tego, co było by lepiej przemilczeć, wada wypowiedzi co do jakości. I „gadatliwość", to wypowiadanie się zbyt obfite, nadmiar słów: wada co do ilości.

Otóż prawdą jest że z powodu wszechchwytności objektywu na obrazie fotograficznym pojawiają się pierwiastki szkodliwe dla jego estetyczności: jakaś plama, psująca układ walorowy, jakaś linia burząca harmonię konturów; jakiś przedmiot, treścią nie licujący z treścią dzieła. To pierwszy wypadek: gadatliwość — niezręczność, trafienie kulą w płot, „faux pas"; wada wypowiedzi artystycznej.

Ale istnieje gadatliwość inna: zatłoczenie obrazu, chaos szczegółów. Wszystko może być ładne i nie bez znaczenia, ale za dużo tego; nadmiar treści przytłacza: gadatliwość — wielomówność.

Otóż wydaje się, że ten rodzaj gadatliwości zależy w dużej mierze od formatu dzieła. Im większe jego rozmiary, im większą przestrzeń pokrywa ono w polu widzenia, tym więcej komórek nerwu wzrokowego pracuje nad jego opanowaniem, tym mniejsze wrażenie tłoku i chaosu, tym większa czytelność obrazu, więc tym większe poczucie ładu; ostatecznie tedy — tym bardziej dodatnia, przyciągająca jest emocja estetyczna.

Czyżby wynikało z tego, że obraz jest tym lepszy, im większe jego rozmiary w fotografii — im większe powiększenie z danego negatywu?

Nie, nie zawsze. Każda kompozycja ma swoje optimum wymiarów. Po przekroczeniu go wpadniemy w drugą skrajność: braku wymowy, braku pokarmu dla czynności porządkowania i tłumaczenia postrzeżeń, pustki, więc nudy. Widziałem obrazy, które były by doskonałe jako etykiety na flakonikach wody kolońskiej — lekkie i wdzięczne; w formatach metrowych były żenująco przesadne (Fougeron). Duży wysiłek, minimum efektu.

Zasada powyższa stosuje się w szczególności do koloru, jako pierwiastka kompozycyjnego. Kolor szczególnie wzbogaca treść formalną i komplikuje postrzeżenie. Stłoczenie zbyt wielu barw na małej powierzchni (typowe np. dla reprodukcji dużego obrazu na pocztówce) — to jeden z przypadków wielomówności: pstrokacizna. Rozkładanie ich na coraz większej powierzchni będzie zmniejszać tę pstrokaciznę; pewna wielkość okaże się optymalną; poza nią nastąpi ubóstwo barw — wrażenie szarości, choćby nawet barwom nie brakło mocy.

Nie mniej ważnym czynnikiem oceny emocjonalnej jest czas kontemplacji. Im więcej treści w obrazie, im liczniejsze szczegóły, tym więcej czasu wymaga jego postrzeżenie i, że się tak wyrażę, przeżucie. Są obrazy, dla których dokładnego obejrzenia wystarcza kilkanaście sekund, i takie, w które można się wpatrywać bardzo długo.

I tutaj kolor gra szczególną rolę, jako czynnik, znakomicie wzbogacający kompozycję. Praca kolorowa wymaga stosunkowo dłuższego czasu do opanowania umysłowego i emocjonalnego dla ceny dorównanej. Za to nie przejada się tak prędko. Obraz jednobarwny, piękny na wystawie lub w albumie, staje się rychło nudny na ścianie własnego pokoju.

Zachodzi tu bardzo bliskie podobieństwo do analogicznych zjawisk z dziedziny odbiorczości muzycznej. Istnieją utwory proste i skomplikowane. Ceteris paribus, utwór prosty, np. oparty wyłącznie na łatwej melodii, ubogi rytmicznie i szablonowy harmonicznie, może się podobać, nawet bardzo; może podbić świat, narzucić się każdemu i wszystkim, lecz również szybko zaczyna nużyć. Taki był los tysiąca „Titin".

Utwór bardzo złożony, o bogatych harmoniach, o bujnej instrumentacji, nie daje się poznać od razu. Trzeba go wysłucha kilka, nawet kilkanaście razy, zanim nastąpi zrozumienie i odczucie. Zrozumiany zaś — panuje w sercach długo. Takimi są: Cud Wielkopiątkowy z Parsivala, Popołudnie Fauna Debussy itd..

Można by to określić w ten sposób, że zarówno w dziedzinie sztuk plastycznych, jak muzyki — każdej sztuki zresztą — odbywa się naświetlenie psychiki. Zależnie od zdolności silniejszego lub słabszego oddziaływania dzieła na duszę ludzką (jakby aktywizmu psychicznego) naświetlanie musi trwać krócej lub dłużej. Dla każdego dzieła, w stosunku do wrażliwości (jakby światłoczułości) danej jednostki, istnieje określony najlepszy czas kontemplacji (naświetlenia). Czas zbyt krótki zemści się nieopanowaniem postrzeżenia — nie doświetleniem; zbyt długi — szarzyzną prześwietlenia.

(Nie wchodzę w różnice między czułością jednostek; zgrubsza mówiąc, przypadkowy, przeciętny widz reprezentuje 14^0 Sch.; laik — bywalec wystaw fotograficznych — 21^0. Prawdziwy artysta jest panchromem 32^0 Sch.).

My, ludzie współcześni, zwykle nie umiemy przystosować czasu kontemplacji do charakteru i jakości oglądanej rzeczy. Ustalamy z góry jakieś ramy konwencjonalne, nie mające przeważnie nic wspólnego z osiągnięciem największego wrażenia lub najlepszego poznania przedmiotu oględzin. Na przykład udajemy się na wystawę „na godzinkę". Bez względu na to, co na niej znajdziemy. Gorzej jeszcze, że działa w nas jakaś pozorna a ukryta sumienność, która każe zobaczyć wszystko, choćbyśmy na dokładne obejrzenie wszystkiego nie mieli czasu. W rezultacie podświadomie ograniczamy czas oględzin każdego eksponatu, nawet najbardziej interesującego lecz złożonego, często poniżej właściwego dlań „optimum", aby nie „skrzywdzić" pozostałych.

Nietylko na wystawach! To samo się dzieje na posiedzeniach sądów konkursowych i jury wystaw plastycznych ze szkodą dla oceny oglądanych prac.

Wniosek praktyczny dla fotografików: W wyborze właściwego formatu dla swego dzieła należy uwzględnić charakter jego kompozycji (stopień jej prostoty) i czas oglądania, związany z celem fotogramu (no i wprowadzić poza tym poprawkę na odległość, z jakiej go się będzie normalnie oglądać). Format obrazu o skomplikowanej kompozycji winien być większy od formatu obrazu prostego. Odbitka na wystawę lub konkurs winna być większa od odbitki do albumu, ta zaś większa od obrazu na ścianę; rozumiejąc pod wielkością w ostatnim zdaniu nie wymiary w centymetrach (wprowadzam poprawkę na odległość), lecz kąt widzenia w normalnych warunkach widzenia: na wystawie z odległości ok. 1 metra, w albumie — ok. 30 cm.; na ścianie własnego pokoju — od 2 do 4 metr. i więcej, zależnie od wielkości pokoju.

J. Sunderland,
pod wpływem czarnej kawy,
fundowanej przez Mistrza
Mariana Dederkę.

* * *

Gdzie jest deformacja?

Od najdawniejszych czasów sztuki fotograficznej weszło w zwyczaj, że gdy się fotografuje wysoki budynek, należy przedsięwziąć środki aby równoległe linie pionowe budynku były równoległe na odbitce. Gdy zwykłym narzędziem amatora był aparat ze statywem, metoda przyjęta polegała bądź na użyciu podnoszonej czołówki, bądź na przechyleniu aparatu, lecz zarazem na doprowadzeniu kliszy do pionowej płaszczyzny za pomocą ruchomego tyłu. Gdy rozpowszechniły się kamery ręczne, zwykle nie posiadające ani podnoszonej czołówki, ani ruchomego tyłu, ulubionym sposobem stało się dopuszczenie do tego, by równoległe linie budynku zbiegały się na negatywie, lecz przyjęcie takiej metody powiększania, żeby linie pionowe były równoległe na ostatecznej odbitce.

Rzecz dziwna, że, jak się wydaje, ludzie nie zdają sobie jasno sprawy z tego, że użycie podnoszonej czołówki lub ruchomego tyłu, jako też manipulacje podczas powiększania — wywołują skutek wprost przeciwny temu, do czego się zwykle dąży. Sądzi się powszechnie, że negatyw, wykonany przechylonym aparatem i przedstawiający budynek ze zbieżnymi pionami, jest wykrzywiony i że należy albo uniknąć skrzywienia za pomocą podniesienia czołówki lub pochylenia tyłu, albo poprawić je za pomocą wyżej wymienionego procesu przy powiększaniu. W istocie negatyw, wykonany za pomocą przechylonego aparatu, wcale nie wykazuje skrzywienia i wymaga tylko prostego odbicia, aby powstała niezdeformowana odbitka, podczas gdy odbitka uważana za „poprawną" wykazuje skrzywienie, które często jest zupełnie oczywiste niezależnie od tego, którym ze wspomnianych trzech sposobów ją wykonano.

W rzeczywistości pogląd, że piony wysokiego budynku, fotografowanego z wysokości podstawy, winny być równoległe na odbitce, nie ma podstawy poza konwencją. Zgodnie ze ścisłymi prawami perspektywy, piony **nie** powinny być równoległe; winny one się zbiegać, dokładnie, jak to wykazuje bezstronny aparat. W konsekwencji konwencję paralelizmu, którą zawdzięczamy pierwotnie artystom, a którą następnie przejęli fotografowie, można przyjąć li tylko poświęcając prawdę. Nie miało celu zaprzeczać temu, że konwencja jest często przyjemna; jednakże główną przyczyną tego jest zapewne nasze przyzwyczajenie. Lecz fotograf musi przestać mówić: „piony są równoległe; więc moja odbitka nie jest zdeformowana", winien natomiast nauczyć się mówić: „piony są równoległe więc moja odbitka musi być zdeformowana. Mam nadzieję tylko, że na szczęście nie widać tego".

W tej krótkiej notatce poczyniliśmy oświadczenia, które wiele osób uzna za tak nieprawomyślne, iż są na granicy niedozwolonego. Wobec tego sądzimy, że musimy podać nasze podstawy tych oświadczeń. Czytelnicy znajdą te podstawy w artykule na innej stronicy, i uważamy je za przekonywające. Jednakże jest rzeczą więcej niż możliwą, że inni nie uznają ich za tak przekonywające, oczekujemy tedy trochę opozycji. Będzie ona mile widziana; lecz prosimy tych, którzy by życzyli sobie pisać na ten temat listy, oburzone lub inne, aby zaczekali na koniec tego artykułu, który się ukaże w przyszłym tygodniu.

(Amateur photographer z 2. IV. 1947,
tom XCVII, No. 3047)
przełożył J. Sunderland

* * *

Kwestia interpretacji.

Rozważając, jak należy przedstawiać na fotografii wysoki budynek, widziany z poziomu podstawy. wydaje nam się, iż zdaniem większości przedstawienie budynku w perspektywie prawdziwej, z górą węższą na odbitce od dołu, jest na ogół przykre. Jako przyczynę tego podaje się zwykle, że skoro piony budynku są w istocie równoległe, to takie je należy pokazać na obrazie. Lecz taki argument, jak wykazaliśmy w artykule w zeszłym tygodniu, nie wytrzymuje jednej chwili inteligentnego zastanowienia się: Mimo to, szeroko rozpowszechnione upodobanie w równoległych pionach musi mieć jakąś istotną podstawę, jeśli zaś pozorna racja jest mylna, to ciekawą rzeczą staje się poszukiwanie prawdziwej.

Naszym zdaniem fotografii architektonicznej z prawdziwą perspektywą nie lubi się nie dlatego, że jest błędna, lecz dlatego, że się ją zwykle błędnie tłumaczy. Pamiętać wypada, że musieliśmy się wszyscy nauczyć rozumieć znaczenie obrazu perspektywicznego, w rzeczywistości bowiem odtworzenie przedmiotów stałych na płaskiej powierzchni, aczkolwiek rządzone przez prawa geometryczne, jest procesem wielce arbitralnym. Tego że w rzeczywistości rysunek albo obraz nie wygląda tak jak oryginał, dowodzą wyraźnie reakcje zwierząt. Widzieliśmy nieraz psa lub kota, wielce podnieconego przez swe odbicie w lustrze; nigdyśmy nie zauważyli który z nich zainteresował

się choćby w najlżejszym stopniu obrazem. W jakim stadium rozwoju dziecka odkrywa, że obraz, przedstawiający znajomy przedmiot, jest czymś więcej, niż kilkoma dziwacznymi znakami na kawałku papieru? Względy tego rodzaju podkreślają, że nasza interpretacja obrazu jest sprawą wyszkolenia i przyzwyczajenia co najmniej tyleż, co istotnego poznania wyobrażonego przedmiotu; dzięki nim możemy zrozumieć, że jest rzeczą zupełnie możliwą, iż wyszkolenie, w interpretacji, jakieśmy wszyscy otrzymali, może być pod pewnymi nieznacznymi względami błędne.

Sądzimy, że to jest podłożem prawie powszechnego poglądu, iż piony budynku winny wyglądać na odbitce jako linie równoległe. Ich zbieżność w kierunku szczytu budynku znaczy w istocie, że szczyt znajduje się dalej od oka, niż podstawa, skoro zaś doskonale wiemy, że w rzeczywistości fotografowana budowla jest prosta, tedy ze zbieżności winniśmy automatycznie i niezwłocznie wysnuć wniosek, że punkt widzenia, z którego oglądamy budynek, znajduje się nisko, i że wzrok patrzącego kieruje się ku górze. Ale w ciągu całego życia uczyliśmy się konwencjonalnego przedstawiania budynków jako „prostokątnych", bez względu na punkt widzenia lub kierunek patrzenia, z tym wynikiem, że gdy się spotkamy ze zbieżnością w automatycznie poprawnej perspektywie fotografii, interpretujemy ją, jako znak tego, że budynek wali się w tył. A tego naturalnie, nie lubimy.

(Artykuł redakcyjny w Amateur photographer z 9 kwietnia 1947 (tom XCVII, No. 3048.)

przełożył J. Sunderland.

JANINA SCHABENBECK-MOKRZYCKA

Akt w fotografii

Oko ludzkie nie lubi chaosu. Jako piękne odczuwa układy wykazujące logikę, sens, porządek. Nic też dziwnego, że tak częstym tematem dzieł sztuki jest ciało ludzkie, układ brył dyktowany funkcją, jakiej służą, a więc logiczny, wyszukany a zarazem najprostszy. — Forma, którą budowały wieki.

Ten, tak ulubiony temat w malarstwie i rzeźbie, tylko rzadko jest tematem zdjęć fotograficznych. Na wystawie w Poznaniu w r. 1947 widzieliśmy zaledwie 2 czy 3 akty i to jeden z nich (najlepszy) był niesłusznie tematem ironicznej uwagi p. dra F. M. Nowowiejskiego w recenzji w „Głosie Wielkopolskim", że nadaje się do „specjalnych „Magazynów".

Powodu niechęci do aktu, jako tematu zdjęć fotograficznych, należałoby szukać nie tyle w temacie samym, co w jakości zdjęć. Bez wątpienia akt — to temat niebezpieczny i trudny w wykonaniu. Aby uniknąć często niesmacznej literackości, cały nacisk winniśmy kłaść na treść kompozycyjną, na wymowę plamy i linii.

Rodzaj dzieła wypływa z materiału i techniki. Obrazy Matisse'a są „malarskie" w pełnym tego słowa znaczeniu, to znaczy grają jedynie kolorem, forma jest celowo zdeformowana i wyrażona barwą. Rzeźba Archipenki jest rzeźbiarska, to znaczy wyraża się jedynie bryłą i żadna inna forma wyrazić jej nie potrafi. Fotografia musi też pozostać wierna sobie, swoim możliwościom, swojemu materiałowi i technice. Wyrazem jej jest światło i cień. Formę przestrzenną — bryłę, przetwarzamy na formę dwuwymiarową. To, co było określone bryłą i kolorem, musimy zamienić świadomie na plamy czarne, białe i szare. Akt jest motywem typowo fotograficznym, to znaczy motywem, którego wyrażenie światłem i cieniem jest dla artysty problemem twórczym. Akt sam w sobie nie posiada kontrastów waloru i barwy — kontrasty te tworzymy jedynie oświetleniem, mając swobodę bez porównania większą, aniżeli np. w pejzażu. Sztuka przecież nie jest naśladowaniem natury, zaczyna się ona dopiero w momencie przetwarzania rzeczywistości. Jest pewnym wyborem z bogactwa wrażeń, jakie odbiera nasze oko, tych efektów motywu, które są właściwe dla obranej przez nas techniki. Im większa jest swoboda wyboru, tym bardziej interesujące jest tworzenie. A więc fotografując akt, zamieniamy układ bryı na układ plam i linii, który, choć wyrażony zupełnie innymi środkami, musi być równie pełną i zwartą całością, jak nią był oryginał. Odbywa się to inaczej aniżeli w rysunku. Tu forma jest określona nie tyle linią, ile plamą — światłem i cieniem. Światło musi rysować formę, nie rozbijać jej. Światło płaskie gubi plastykę, nie określa bryły i daje, w tym wypadku, szkodliwą dokumentarną precyzję.

Jeżeli chodzi o pozowanie modelu, to celem naszym jest uzyskanie formy jak najbardziej zwartej. Ciało w ruchu wypełnia pewną przestrzeń — komponuje się w niej. Ciało unieruchomione nie w każdym układzie spełnia ten warunek. W pozycji stojącej jest linią przekreślającą płaszczyznę. Równowagę kompozycyjną możemy uzyskać wprowadzeniem linii równoważących, lub takim upozowaniem, aby ciało stało się bryłą wypełniającą prostokątną płaszczyznę odbitki fotograficznej. Specjalną uwagę należy tu zwrócić na układ rąk i nóg. Formy te nie mogą prowadzić kierunku wzroku od formy na zewnątrz, lecz przeciwnie mają bryłę zamykać. Specjalnie niebezpieczne są wycinki, przy których obcina się ręce i nogi. Często poza niszczeniem kompozycji robi to jeszcze makabryczne wrażenie. Jest to efekt raczej niepożądany, od zdjęcia aktu żądamy harmonii takiej, jaką nam daje widok dobrze zbudowanego ciała ludzkiego.

Trudny jest również przy komponowaniu problem twarzy. Forma — tak bogata w szczegóły, jak twarz — nie ma odpowiednika kompozycyjnego w ciele ludzkim i jest przy dużych, gładkich płaszczyznach ciała elementem raczej obcym. Dlatego też będzie z korzyścią dla całości, jeżeli ją ukryjemy (czy to przez odwrócenie głowy, czy też przez zaciemnienie, czy ewentualnie odpowiedni wycinek).

Zresztą ostateczną decyzję w sprawach kompozycji musimy pozostawić dobremu smakowi fotografa. Dla prawdziwego artysty nie istnieją kanony. Kpi ze złotego podziału i kompozycji w trójkącie, tworzy pod nakazem własnej myśli twórczej, pozostawiając innym mozolne doszukiwanie się w jego dziełach pracy komponowania.

ST. KRASSOWSKI

O właściwej roli aparatu w fotografii

Nagłówek powyższy nasuwa pytanie: jakiej dyskusji podlegać może rola aparatu, skoro jest on podstawowym narzędziem, bez którego w ogóle istnienie procesu fotograficznego nie daje się wyobrazić? A jednak....

„Jakie śliczne zdjęcie! — Ma pan doskonały, na pewno bardzo drogi aparat"...

Stało się to stereotypowym wykrzyknikiem, nieuchronnie towarzyszącym przy przeglądaniu albumu, zawierają-

cego jakiekolwiek wybiegające ponad przeciętny poziom fotografie.

W zmienionym cokolwiek wariancie wykrzyknik ten słyszeć się daje nie tylko na „domowym", amatorskim terenie, lecz i wśród zwiedzających wystawy, których reakcja na jakieś wybitne dzieło fotografiki najczęściej polega na gorączkowym dociekaniu, jakim i ile kosztującym aparatem wykonany został negatyw, a w lepszym wypadku niekiedy jeszcze i na informowaniu się, jakiej firmy błona czy płyta została użyta.

Jeśli przypadkiem okaże się, że dany artysta posługuje się skromną kamerą, wtedy następuje zazwyczaj nieukrywane rozczarowanie i niemal całkowite zniknięcie okazywanego poprzednio zainteresowania, z pełną politowania uszczypliwą uwagą, jak bez porównania lepszym musiał by być rezultat, gdyby został użyty „prawdziwie dobry", z kosztownych najkosztowniejszy aparat.

Wyżej opisane epizody są charakterystycznym wyrazem błędu nagminnie rozpowszechnionego wśród osób interesujących się fotografią, odstraszającego od tej tak kształcącej, kulturalnie podnoszącej i częstokroć niewątpliwie pożytecznej rozrywki wszystkich nie mogących pozwolić sobie na zapłacenie zawrotnej, zwłaszcza dziś, sumy, żądanej za aparaty rozreklamowane jako ostatnie słowo techniki.

Przechodząc do porządku dziennego nad swoistym snobizmem — zamiłowaniem do posiadania rzeczy w istocie niepotrzebnych i niewykorzystanych, lecz luksusowych, a przyjemnych główne z tego powodu, że są mało dostępne dla innych ludzi oraz pomijając dziedzinę zawodową, reporterską, naukową i sportową — należy zastanowić się, w jakiej mierze w zakresie przeciętnego miłośnika prawdziwie wartościowe osiągnięcia w fotografii zależą od takiego czy innego stopnia mechanicznej i optycznej doskonałości aparatu.

Pierwszą odpowiedź na to zagadnienie znajdujemy w zdjęciach Anglika, Dawida Okławiusza Hill'a, wykonanych około roku 1843, kamerą posiadającą obiektyw składający się z pojedynczej achromatycznej soczewki, obarczonej więc wszelkimi wadami optycznymi prócz chromatycznej, z jedną przesłoną f : 14, bez migawki, przy użyciu dopiero co wynalezionej również przez Anglika, Talbot'a, metody negatywu, sporządzanego wówczas jedynie na prymitywnym światłoczułym papierze.

Zdjęcia te, zachowane dotąd w liczbie kilkudziesięciu, pomimo iż powstały przy pomocy tak pierwotnych środków, należą do arcydzieł nie tylko fotografii, lecz w ogóle sztuki graficznej i mogą być postawione obok najwybitniejszych rycin lub akwafort.

Ulubionym tematem prac Hill'a były portrety i grupy, przepyszne w kompozycji, światłocieniu, charakterystyce odtwarzanych postaci.

Patrząc na nie, trudno oprzeć się urokowi promieniującego z nich prawdziwego piękna, przy którym techniczna strona powstania obrazów schodzi do małoznacznego rzędu.

Pomimo olbrzymiego postępu osiągniętego w konstrukcji aparatów i fabrykacji światłoczułych emulsji w ciągu z górą stu lat, które upłynęły od owej epoki, fotografie Hill'a dotąd pozostają nieprześcignione.

Dalsze światło na omawianą sprawę rzucają organizowane od początku XX wieku liczne międzynarodowe wystawy fotograficzne, wykazujące niewątpliwie wysokiej miary artystyczne wyniki jak również dane zwykle towarzyszące zawartym w pismach poświęconych fotografii reprodukcjom nowych odznaczonych zdjęć.

Ogólne zestawienie wielkości przesłon i długości naświetleń, przy których aż do ostatnich czasów dokonane zostały najwyżej odznaczone zdjęcia ujawnia, iż w olbrzymiej większości wypadków stosowano otwór przesłony w granicach od f : 8 do f : 16, przy czym najczęściej f : 11, a z rzadka tylko f : 5,6 i f : 22.

Pociągało to za sobą szybkość migawki normalnie od 1/25 do 1/100 sekundy.

Podobnie gdy ze szczytów artyzmu zejdziemy na poziom fotografii tzw. amatorskiej, dążącej jedynie do stworzenia zbioru pamiątek rodzinnych, utrwalenia wspomnień z podróży lub z różnych zdarzeń, to i tutaj analiza najlepszych zdjęć stwierdza przeważające użycie przesłony f : 8 — f : 16 i migawki 1/25 — 1/100 sekundy i to w tych nawet wypadkach, gdy amator szczyci się posiadaniem aparatu z obiektywem o sile świetlnej f : 2 i migawką do 1/1000 sekundy.

Warunki te znajdujemy obecnie w najtańszych nawet aparatach typu skrzynkowego, tzw. „box", mających migawkę dającą około 1/25 sek. oraz soczewkę o początkowym otworze f : 11 i następnych przesłonach f : 16 i f : 22. Cokolwiek zaś droższe, lecz mimo to jeszcze bardzo przystępne aparaty są wyposażone w doskonałe obiektywy — anastygmaty o sile światła f : 4,5 i migawki dające od 1/25 do 1/100 sek., zaś przy niewiele wyższej cenie — od 1 do 1/300 sekundy.

Widzimy więc, jak łatwo jest posiadać aparat o możliwościach właściwie znacznie nawet przekraczających potrzeby najpoważniejszych prac artystycznych i praktykowanej w najszerszym znaczeniu fotografii amatorskiej, choć będzie on kosztować zaledwie drobną część ceny takiego nadaparatu jak „Leica", „Contax", „Rolleiflex" itp.

Jakaż więc jest racja konstruowania tych tak kosztownych „cudów"?

Wynika ona z napotykanych czasem wyjątkowych zadań faktycznych, a trochę też i z przesłanek psychologicznych.

Aparaty takie znajdują przede wszystkim zastosowanie w wypadkach, gdy zachodzi potrzeba zrobienia natychmiastowego zdjęcia, bez możności odłożenia go na później, jak to np. ma miejsce przy reportażu aktualnych zdarzeń, w imprezach sportowych, w pracy naukowej, niekiedy w podróży, w lokalach ze sztucznym światłem itp.

Nieuniknione jest wtedy fotografowanie w istniejących w danej chwili warunkach światła, ruchu i oddalenia.

Do takich właśnie celów zostały przez ostatnie zdobycze techniki stworzone aparaty z migawkami do 1/1000 sekundy i obiektywami o kolosalnej sile świetlnej f : 1,5, dającymi się w dodatku wymieniać, by mieć do rozporządzenia cały szereg różnych długości ogniskowych, np. od 2,8 cm do 50 cm, to znaczy — od zdjęć z bliska o ogromnym kącie, w wąskich uliczkach, w ciasnych pomieszczeniach, do zdjęć scen tak oddalonych, iż otrzymany normalnym obiektywem obrazek byłby zbyt mały, aby być wykorzystanym.

Nic dziwnego, że nadanie podobnym aparatom sprawności, pozwalającej na osiągnięcie zadowalających rezultatów w krańcowo niesprzyjających i różnorodnych warunkach, musi pociągnąć za sobą bardzo duże koszta wykonania i zatem wysoką cenę sprzedażną.

Jeżeli chodzi o nadmienione przesłanki psychologiczne, to nie mając nawet do czynienia z wyżej wyszczególnionymi specjalnymi zadaniami, niewątpliwie przyjemnie jest posiadać przedmiot będący swego rodzaju arcydziełem precyzji, wyposażony w najrozleglejsze choć niewykorzystane, możliwości i o ile ktoś może sobie na nią pozwolić — przyjemność taka nie wzbudza zastrzeżeń.

Musimy jednak uprzytomnić sobie, że w pracy artystycznej i nawet bardzo wysoko posuniętej działalności amatorskiej, „superaparaty" w 99% wypadków nic więcej dać nie mogą od normalnego, oczywiście solidnej konstrukcji aparatu, z obiektywem o otworze do f : 4,5 oraz z dobrą centralną migawką do 1/300 sek., a kosztują kilka lub kilkanaście razy drożej.

Nie odmawiajmy więc sobie przy nadchodzącym sezonie, wskutek niemożności zadowolenia snobizmu albo nieprawidłowego orientowania się w naszych istotnych potrzebach, zaspokojenia tak niezrównanej przyjemności, jaką jest fotografowanie.

INŻ. EUGENIUSZ SZMIDTGAL

Reprodukcja wśród technik swobodnych

Tzw. techniki swobodne zdobyły sobie we współczesnej fotografice pełne prawa obywatelskie.

Stosowanie technik swobodnych ma na celu podniesienie wartości estetycznej fotogramów, uzyskanych przez zwykłe odfotografowanie wycinka natury. Efekt ten uzyskuje się przez osłabienie wzgl. nawet wyeliminowanie z fotogramu czynników zakłócających harmonię wzrokową czy też logiczną fotogramu, oraz przez wzmocnienie, ew. nawet wprowadzenie czynników podnoszących harmonię wzrokową albo logiczną wymowę fotogramu.

Nasuwa się pytanie, czy stosowanie technik swobodnych jest nieodzownym warunkiem uzyskania fotogramu w pełni czyniącego zadość wymogom estetyki. Otóż z całą pewnością, — nie. Fotogram jeżeli nie zawsze to w każdym razie w bardzo wielu wypadkach można skomponować jeszcze przed zdjęciem w sposób taki, że już żadne późniejsze poprawki nie są potrzebne, i wtedy do uzyskania doskonałego pozytywu najzupełniej wystarczy poprawne wykonanie normalnych czynności fototechnicznych — dobranie odpowiedniej ostrości rysunku, gradacji oraz stopnia krycia pozytywu.

W wielu jednak wypadkach fotografik dopiero po wykonaniu próbnego pozytywu typową techniką fotograficzną dostrzega w obrazie pewne usterki w zakresie doboru i układu elementów, i wtedy już staje się potrzebne dokonanie poprawek przez zastosowanie technik swobodnych. Częste są też takie wypadki, że jeszcze przed dokonaniem zdjęcia fotografik dostrzega w polu widzenia kamery jakieś elementy zakłócające harmonię fotogramu, które przez zmianę stanowiska nie dają się usunąć. Wtedy z góry przewiduje się zastosowanie techniki swobodnej dla usunięcia szkodliwych elementów.

Zastosowanie technik swobodnych sprowadza się zwykle do jednego z następujących przypadków:

1. Zmniejszenie różnicy jasności pomiędzy skrajnymi światłami i skrajnymi cieniami motywu;
2. rozjaśnienie lub przyciemnienie w w fotogramie tylko tych wybranych miejsc, które tego wymagają;
3. usunięcie zbędnych elementów;
4. wprowadzenie elementów dodatkowych.

Zmniejszenie różnicy jasności pomiędzy skrajnymi światłami i skrajnymi cieniami ma na celu uzyskanie na fotogramie dobrego wyrobienia szczegółów i w światłach i w cieniach w tych przypadkach, ilekroć te skrajne światła i cienie różnią się pomiędzy sobą jasnością w stopniu większym, aniżeli może zarejestrować nasz papier pozytywowy.

Papier pozytywowy daje obrazy o należytym wyrobieniu szczegółów w światłach i cieniach tylko wtedy, jeżeli skrajne światła jasnością swą nie przewyższają cieniów więcej niż kilkudziesięciokrotnie.

Przy motywach skrajnie kontrastowych (np. zdjęcia wnętrz z wpadającym bezpośrednio światłem słonecznym) skrajne światła mogą przewyższać cienie jasnością w stopniu znacznie większym — nawet tysiąckrotnie, i wtedy normalne kopiowanie pozytywu nie daje dobrych wyników. Przy użyciu bowiem papierów o gradacji normalnej całe światła wypadają zbyt blado, zaś cienie zbyt ciemne, by było w nich możliwe dobre wyrobienie szczegółów. Przy specjalnie miękkim kopiowaniu częstokroć ani światła, ani cieni też nie uzyskują należytego wyrobienia szczegółów, tym razem z powodu spłaszczenia ogólnej gradacji obrazu.

W wypadku takim muszą być zastosowane specjalne zabiegi, które by zmniejszały rozpiętość świetlną obrazu, tj. zbliżały wzajemnie światła i cienie, ale bez pogorszenia kontrastowości własnej świateł i cieniów.

Służą do powyższego celu różne metody pracy, z których najbardziej klasyczna (zwana zwykle metodą Persona), polega na naświetlaniu tego samego papieru pozytywowego kolejno poprzez dwa negatywy o identycznych zarysach i różnym stopniu krycia, przy czym negatyw mocno kryty służy do utworzenia w pozytywie rysunku cieniów, zaś negatyw słabo kryty, do utworzenia rysunku świateł pozytywu.

Metoda Persona i podobne, służące do tego samego celu, tj. do wzajemnego zbliżania nadmiernie oddalonych świateł i cieniów, nie są w ścisłym tego słowa znaczeniu technikami swobodnymi. Obrazy bowiem uzyskane przy pomocy tych metod nie są wytworem twórczej fantazji fotografika, a tylko fotogramami wolnymi od błędów spowodowanych zbyt małym zasięgiem świetlnym naszych papierów pozytywnych. Metoda Persona i podobne zaliczane są zazwyczaj do technik swobodnych prawdopodobnie tylko dlatego, że nie są zwykłym kopiowaniem stykowym ani powiększaniem. My te metody kompromisowo umieśćmy na pograniczu pomiędzy typową techniką fotograficzną (bromem) a technikami swobodnymi.

Dopiero gdy w grę wchodzi rozjaśnianie lub przyciemnianie wybranych partii fotogramu, mamy do czynienia z techniką swobodną w ścisłym tego słowa znaczeniu. Fotografik wzmacnia wzgl. osłabia natężenie tonalne poszczególnych miejsc fotogramu, by zlać z otoczeniem te plamy, które są dla obrazu niekorzystne, czy to jako element logiczny, czy też z punktu widzenia kompozycji planu, oraz by tym lepiej odcinały się plamy istotne dla budowy wzrokowej i logicznej fotogramu.

Do uzyskania wspomnianych efektów służy większość tzw. technik szlachetnych (pigment, bromolej i in.). Stosowanie tych technik polega na indywidualnym kryciu poszczególnych miejsc pozytywu aż do uzyskania takiego właśnie natężenia tonalnego, które by w najwyższym stopniu uwzględniało wymogi estetyczne i logiczne.

Na ogół jednak techniki szlachetne nie dają zbytnich możliwości w zakresie całkowitego eliminowania z fotogramu zbędnych elementów, a zupełnie już nie dają możliwości dodatkowego wprowadzania na fotogram takich elementów, których nie ma w przedmiocie zdjęcia.

Możliwości powyższe dają dopiero tzw. wtórnik negatywowy i izohelia.

Zasada wtórnika negatywowego jest następująca: pozytyw retuszuje się ołówkiem, a więc tylko przyciemnia się miejsca zbyt jasne. Następnie przekopiowuje się ten pozytyw stykowo w świetle przechodzącym, celem uzyskania znów negatywu, właściwego wtórnika negatywowego. Ten wtórnik negatywowy retuszuje się ponownie, znów przyciemniając tylko miejsca zbyt jasne, poczem znów przekopiowuje się stykowo, uzyskując w ten sposób pozytyw ostateczny.

Zasada izohelii jest następująca: z jednego zdjęcia wykonuje się na specjalnych cienkich błonach dwa lub w razie potrzeby więcej pomocniczych diapozytywów zasadniczo o jednakowych zarysach, a różnych, odpowiednio dobranych stopniach krycia i kontrastowościach. Te diapozytywy składa się razem według konturów i przekopiowuje stykowo na nową błonę. W ten sposób uzyskuje się właściwy negatyw poprawiony, z którego kopiuje się już dowolną ilość pozytywów ostatecznych, zazwyczaj również stykowo.

Przez odpowiedni dobór stopnia krycia i kontrastowości poszczególnych diapozytywów pomocniczych, a także wycinanie części poszczególnych diapozytywów i retusz, ma się możność dowolnego przetwarzania walorów fotogramu i usuwania zbędnych elementów. Przez wstawianie odpowiednich wycinków diapozytywów uzyskanych z zupełnie innych negatywów, ma się też możliwość dokonywania fotomontażu, tj. dowolnego wprowadzania w fotogram pożądanych elementów, które w negatywie pierwotnym nie występują, to też izohelia uchodzi nie

bez słuszności za najbardziej uniwersalną technikę swobodną.

Niestety jednak fotograficy polscy nie mają obecnie żadnej możliwości stosowania izohelii wobec zupełnego braku odpowiednich błon dużych formatów. Montaż bowiem diapozytywów pomocniczych powinien się odbywać zasadniczo w takim formacie, w jakim chcemy uzyskać pozytyw ostateczny, gdyż w razie poddania poprawionego negatywu powiększeniu, ujawniają się wszelkie niedokładności w złożeniu diapozytywów pomocniczych oraz usterki retuszu.

Lepiej już przedstawiają się obecnie możliwości pracy metodą wtórnika negatywowego. Przy metodzie tej bowiem przekopiowywać możemy stykowo wyretuszowane pozytywy wzgl. negatywy uzyskane nie tylko na błonach, ale także na podłożu niezupełnie przeźroczystym, a więc na cienkim papierze fotograficznym. Ponieważ jednak pozytyw wzgl. negatyw uzyskany na podłożu niedość przeźroczystym przy przekopiowywaniu zachowuje się tak, jakby był wykonany na błonie mocno zadymionej, pewne trudności nastręcza uzyskanie w pozytywie ostatecznym dobrze wyrobionych i dostatecznie czystych świateł oraz czarnych cieni. Otóż do oczyszczenia świateł i pogłębienia cieni dąży się zwykle przez kopiowanie na papiery dość kontrastowe, ale faktyczny wzajemny stosunek tonów zawsze przy tym pozostaje w pewnej mierze sfałszowany. W szczególności skrajne światła i skrajne cienie ulegają daleko idącemu spłaszczeniu, co też wprawne oko zwykle wykryje, chyba że motyw w ogóle pozbawiony jest finezji w tych skrajnych tonach.

Również fotomontaż, tzn. wprowadzanie na fotogram elementów, które nie występują w pierwotnym negatywie, możliwy jest przy wtórniku negatywowym zasadniczo tylko w razie posługiwania się błonami; w wypadku takim zresztą wtórnik staje się nieomal identyczny z izohelią. W razie zaś wykonywania pozytywu pomocniczego i wtórnika negatywowego na fotograficznym papierze, możliwości montażu są dość ograniczone.

Powyższe trudności materiałowe są przyczyną, dla której celowym wydaje się obecnie sięgnięcie do najbardziej elementarnej i najbardziej uniwersalnej techniki swobodnej, jaką jest reprodukcja. Przecież pozytyw dowolnie wyretuszowany i ew. uzupełniony przez wmontowanie części innych pozytywów daje się odfotografować, a z uzyskanego negatywu poprawionego może już być wykonana dowolna ilość odbitek w dowolnym formacie, m. in. także przez powiększenie. Do retuszowania i innych przeróbek nie jest potrzebny większy format papieru, aniżeli format pozytywu końcowego, jaki mamy zamiar uzyskać. Materiał negatywowy i aparat — te same, przy pomocy których wykonujemy wszystkie nasze zdjęcia. Właśnie z uwagi na możliwości wykonania całej pracy przy pomocy najłatwiej osiągalnych materiałów, reprodukcja jako technika swobodna jest obecnie najbardziej na czasie.

Są jednak pewne przyczyny, dla których reprodukcja dotychczas jeszcze rzadko bywa stosowana do wspomnianych celów. Po prostu poprawne wykonanie reprodukcji nastręcza dość poważne trudności techniczne i właśnie tym trudnościom oraz sposobom ich przezwyciężenia poświęcimy z kolei nieco uwagi.

Główne problemy przy wykonywaniu reprodukcji fotogramów są następujące:

1. — ostrość rysunku,
2. — zwalczenie własnego połysku reprodukowanej powierzchni,
3. — uzyskanie żywych świateł i cieniów z dobrze wyrobionymi szczegółami.

Wykonując już pierwsze nasze reprodukcje z zachowaniem warunków, które w każdym innym wypadku dałyby w efekcie zdjęcie o najwyższej ostrości, dostrzegamy, że reprodukcje nasze zbytnią ostrością nie grzeszą. Szczególnie widoczne jest to w wypadku pracy przy użyciu aparatu małoobrazkowego i wykonywaniu znacznych powiększeń.

Spowodowane to jest w pierwszym rzędzie faktem, że poprawiony pozytyw przeznaczony do reprodukcji nigdy nie jest tak ostry, jak rzeczywistość, pomimo że oko tego zwykle nie dostrzega. Każde odfotografowanie motywu i skopiowanie przy pomocy rzutnika powoduje pewne rozpraszanie się i zacieranie konturów, toteż im więcej razy zabiegi te powtarzamy, tym bardziej widoczna staje się strata ostrości.

Na ogół fotografikowi w ostatecznym pozytywie nie jest potrzebna taka ostrość, jakiej wymagają np. zdjęcia techniczne, to też dla ukrycia niedomagań ostrości zwykle najzupełniej wystarcza skopiowanie pozytywu końcowego na papierze ziarnistym wzgl. matowym, co zresztą w fotografice i tak jest nieomal regułą. Ale oczywiście przy wykonywaniu reprodukcji nie wolno dalej pogorszyć ostrości przez popełnienie błędów, jakimi byłoby niewłaściwe nastawienie odległości, poruszenie zdjęcia, albo użycie emulsji negatywowej o złej zdolności rozdzielczej.

Jako optyka stosowane są przy wykonywaniu reprodukcji z reguły te same obiektywy, przy pomocy których dokonujemy wszystkich naszych zdjęć. Przy aparatach na błony zwijane najczęściej stosuje się soczewki dodatkowe skupiające achromatyczne (typu Proxar), które skracają zasadniczą ogniskową obiektywu, a tym samym przy niezmienionej odległości obiektywu od światłoczułej emulsji, zmuszają nas znacznie przybliżyć reprodukowany pozytyw do aparatu.

Odległości przedmiotu zdjęcia od aparatu wzgl. od obiektywu, przy których obiektyw uzupełniony soczewką dodatkową najostrzej rysuje kontury przedmiotu, muszą być przed przystąpieniem do reprodukcji bardzo dokładnie określone drogą zdjęć próbnych albo przez obserwację obrazu na matówce przyłożonej w miejsce błony do filmowego okienka aparatu po odjęciu tylnej ściany kamery.

Postępowanie to jest oczywiście nieodzowne, jeżeli dysponujemy soczewką dodatkową o nieznanej ogniskowości, ale nawet w razie posiadania soczewek dodatkowych przystosowanych specjalnie dla danego aparatu, oraz odpowiednich tabel liczbowych dotyczących nastawiania na ostro, poleca się zawsze sprawdzić tą drogą prawdziwość danych liczbowych zawartych w tabelach. Ostrożność ta jest tym bardziej wskazana, że niektóre tabele podają odległości przedmiotu zdjęcia od obiektywu, a niektóre od tylnej ściany kamery. Przez obserwację obrazu na matówce należy też określić wielkość powierzchni, która przy zastosowaniu danej soczewki dodatkowej mieści się w naszym formacie zdjęcia.

Przy aparatach na błony zwijane, pozwalających na wykręcenie całego obiektywu, doskonale dają się wykonywać reprodukcje przez zastosowanie odpowiednio nagwintowanego pierścienia pośredniego. Taki pierścień pośredni wkręca się pomiędzy kamerę a oprawę obiektywu, dzięki czemu obiektyw zostaje oddalony od powierzchni błony i przedłuża się wyciąg aparatu. Oczywiście, pole zdjęcia i odległość przedmiotu, przy której ostro rysuje obiektyw z zastosowanym pierścieniem pośrednim, również powinne być zawczasu wymierzone drogą zdjęć próbnych albo obserwacji matówkowej, a wymierzone dane należy zanotować.

Przy aparatach matówkowych, szczególnie zaopatrzonych w podwójny wyciąg, wykonywanie reprodukcyj w jakiejkolwiek skali nie nastręcza poważniejszych trudności.

Przy wykonywaniu reprodukcji aparatem bezmatówkowym, odległość reprodukowanego pozytywu od aparatu należy dokładnie ustalić i odmierzyć w prostej linii przy pomocy sztywnej miarki najlepiej drewnianej, bacząc, by aparat znalazł się na wprost środka reprodukowanego pozytywu.

W czasie dokonywania reprodukcji obiektyw powinien być przesłonięty do otworu 1:6,3—1:12,5. Przy otworze większym zbyt mała jest głębia ostrości i już niewielki błąd w nastawieniu może tę ostrość znacznie pogorszyć. Przy otworze mniejszym niż 1:12,5 ostrość rysunku zazwyczaj znowu w pewnej mierze się pogarsza, a poza tym czasy naświetlania uciążliwie się przedłużają, gdyż reprodukcję zwykle wykonujemy w niezbyt korzystnych warunkach świetlnych.

Specjalna uwaga należy się ochronie aparatu przed poruszeniem. Jest to zadanie na ogół niełatwe, gdyż reprodukcje na migawkę praktycznie nie dają się wykonywać. Do należytego unieruchomienia aparatu zwykły statyw typu amatorskiego najczęściej nie wystarcza, a musi być użyty statyw specjalny. W braku takowego można umieścić aparat na solidnym stole albo taborecie, podpierając nieruchomo obiektyw podkładką odpowiedniej wysokości.

Zdjęcie musi być wykonane bezwzględnie przy pomocy wężyka spustowego. Najkorzystniejsze są czasy ekspozycji od 1 do kilku minut. W czasie ekspozycji po otwarciu migawki niezwłocznie należy wężyk ostrożnie wypuścić z ręki i dopiero po upływie potrzebnego czasu ponownie wziąć wężyk do ręki i natychmiast migawkę zamknąć.

Jeżeli statyw wzgl. inna podstawa aparatu stoi na podłodze, w czasie ekspozycji najlepiej po podłodze nie chodzić i w ogóle unikać gwałtownych ruchów.

Uzyskanie dostatecznie ostrych zdjęć drogą reprodukcji w dużej mierze jest ułatwione, o ile nasz pozytyw pierwotny, przeznaczony do odfotografowania, jest odpowiednio duży. W wypadku takim na pozytywie ostatecznym trudniejsze też są do zauważenia szczegóły retuszu wzgl. ślady montażu. Toteż pożądane jest, by pozytyw reprodukowany miał conajmniej ten sam format, w jakim ma być wykonany pozytyw ostateczny.

Skala odwzorowania przy fotografowaniu powinna być tak dobrana, by reprodukowany pozytyw jak najlepiej wykorzystywał powierzchnię naszej błony wzgl. płyty. Materiał negatywowy winien mieć jak najlepszą zdolność rozdzielczą — emulsja winna być cienka i drobnoziarnista.

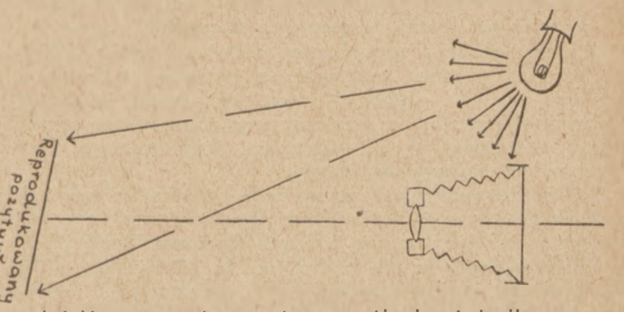
Przy wykonywaniu reprodukcji nie można dopuścić, by nasza emulsja negatywowa zarejestrowała refleks, tj. światło odbite przez powierzchnię reprodukowanego pozytywu z racji własnego połysku tej powierzchni, spowodowałoby to bowiem zupełnie przypadkowe i logicznie nieuzasadnione rozjaśnienie niektórych miejsc fotogramu.

Najbardziej niezawodnym sposobem zwalczenia refleksu powierzchniowego przy reprodukcji jest zastosowanie filtru polaryzacyjnego. Naogół jednak bardzo mało jest szczęśliwców posiadających ten przyrząd, toteż zwalczanie refleksów zwykle musi być wykonywane innymi sposobami.

Po pierwsze pozytywu przeznaczonego do odfotografowania nie należy wykonywać na papierze połyskującym, tylko na matowym. Retusz, szczególnie w miejscach mocno krytych, należy o ile możności wykonywać farbą a nie ołówkiem, gdyż powierzchnia zarysowana ołówkiem ma dość silny połysk. Poza tym samo zdjęcie poleca się wykonywać przy świetle silnie rozproszonym, najlepiej w ten sposób, by na reprodukowany pozytyw nie świeciło bezpośrednio żadne intensywniejsze źródło światła.

I tak reprodukcje dobrze dają się wykonywać przy świetle dziennym w pokoju mającym jedno lub więcej okien, ale tylko w jednej ścianie, pod warunkiem, że bezpośrednie promienie słoneczne do pokoju nie wpadają. Pozytyw przeznaczony do sfotografowania przytwierdza się wówczas na tej samej ścianie, w której mieści się okno, oczywiście niezbyt blisko okna. Obiektyw zabezpiecza się przed wpadaniem bezpośredniego światła od strony okna przy pomocy niewielkiego parawanu albo przynajmniej długiej osłony przeciwsłonecznej.

W razie konieczności dokonania zdjęcia przy świetle np. lampy elektrycznej, celem uniknięcia refleksów poleca się ustawiać oś optyczną aparatu nie prostopadle, lecz pod kątem zależnie od potrzeby 70—80^0 do płaszczyzny fotografowanego pozytywu, tak, by skutkiem skośnego ujęcia uległa na negatywie skróceniu jedna z *dłuższych* krawędzi obrazu. Lampę należy



umieścić za aparatem w ten sposób, by świeciła na nasz pozytyw jeszcze bardziej pod kątem, ale koniecznie z tej samej strony, z jakiej dokonujemy zdjęcia. Przy takim oświetleniu refleks też nie wystąpi, ale negatyw uzyskuje cokolwiek zniekształcone proporcje. To z kolei wymaga wyrównanie tych zniekształceń w czasie kopiowania przez ustawienie płaszczyzny papieru pozytywowego skośnie do osi optycznej naszego aparatu do powiększeń.

Częstokroć też stosuje się przy reprodukcjach oświetlenie przy pomocy dwu (lub czterech) lamp świecących z przeciwnych stron na reprodukowany pozytyw bardzo skośnie, pod kątem około 20^0 do płaszczyzny pozytywu. Oś aparatu ustawia się w tym wypadku prostopadle do płaszczyzny pozytywu; obie lampy muszą dawać światło jednakowo intensywne i być równo oddalone od pozytywu.

Zresztą, czy przy danym oświetleniu występują na powierzchni reprodukowanego pozytywu jakiekolwiek refleksy nietrudno się przekonać przed zdjęciem przez uważne obejrzenie powierzchni pozytywu okiem umieszczonym dokładnie tam, gdzie będzie znajdował się aparat. Zawsze trzeba położenie źródła światła wzgl. aparatu w stosunku do pozytywu dobrać w ten sposób by żadne refleksy powierzchniowe nie były widoczne. Oczywiście, przy pracy aparatem matówkowym zupełnie wystarczy takie ustawienie, przy którym refleksy nie występują w obrazie matówkowym.

Ostatnią z kolei, ale chyba najistotniejszą trudnością przy reprodukcji jest uzyskanie żywych świateł i cieni z dobrze wyrobionymi szczegółami rysunku.

Przyczyną tej trudności jest fakt, że na pozytywie papierowym zarejestrowane są tylko takie różnice świetlne, przy których najjaśniejsze światła nie przewyższają jasnością najgłębszych cieniów więcej niż 30—40 krotnie.

W naturze motywy nasze z reguły mają większą rozpiętość świetlną. Toteż gradacja naszych materiałów negatywowych i normalna technika ich wywoływania są tak dobrane, by te duże kontrasty motywów naturalnych właśnie odpowiednio zredukować i by rozpiętość świetlna istotnych elementów obrazu zmieściła się w zasięgu rejestrowanym przez fotograficzny papier pozytywowy. Jeżeli tedy porównamy dwa negatywy tego samego motywu w jednakowy sposób wywołane, jeden pierwotny wykonany z natury, a drugi wtórny uzyskany przez reprodukcję z pozytywu, odrazu widzimy, że negatyw wtórny jest w pierwszym rzędzie znacznie mniej kontrastowy od pierwotnego.

Ponadto negatyw wykonany z natury, poza granicznymi tonami, które w pozytywie będą stanowić najjaśniejsze światła i najgłębsze cienie, z reguły zawiera jeszcze pewną ilość mało istotnych szczegółów w światłach i cieniach bardziej jeszcze intensywniejszych, aniżeli w ogóle

zarejestruje nasz papier. Szczegóły te przy poprawnym kopiowaniu wogóle na pozytywie nie ukazują się, gdyż musiałyby być jeszcze jaśniejsze od nienaświetlonej kartki papieru wzgl. ciemniejsze, aniżeli emulsja maksymalnie naświetlona. Ale przy zbyt miękkim kopiowaniu te tonalnie najbardziej skrajne szczegóły negatywu ukazują się na odbitce i ożywiają rysunek.

Otóż w negatywie wtórnym poza tonami, które stanowiły skrajne światła i cienie pierwotnego pozytywu, nie ma już żadnych szczegółów, toteż kopiując taki mało kontrastowy negatyw wtórny na papierze o gradacji normalnej, uzyskujemy obraz o specyficznej martwocie tonów, płaski w skrajnych partiach tonalnych, a ponadto pozbawiony czystych świateł i głębokich cieni. W obrazie takim też wprawny obserwator od razu rozpozna nieumiejętną reprodukcję i odróżni ją od pozytywu skopiowanego zbyt miękko z negatywu pierwotnego.

Oko nasze aprobuje zupełny brak rysunku w pewnych partiach pozytywu, o ile ten brak rusunku uzasadniony jest logicznie, a więc np. w partiach terenowo odległych, przedstawiających czyste niebo lub tp. Poza tym o ile gdziekolwiek logika sugeruje nam występowanie jakichkolwiek widocznych szczegółów rysunku, oko toleruje jeszcze zupełny ich brak, jak długo dana partia leży w skrajnych światłach lub cieniach. Dlatego np. w sylwetce wyrażonej w mocnej czerni oko nasze wcale nie szuka szczegółów rysunku i lekko przechodzi do porządku nawet nad, zupełnym ich brakiem. W innych jednak wypadkach zupełny brak rysunku w poszczególnych partiach pozytywu stwarza właśnie owo wrażenie martwoty, które, rzecz jasna, nie dla każdego tematu jest pożądane. Toteż te partie obrazu które w pierwotnym pozytywie były skrajnymi światłami wzgl. cieniami i pomimo zupełnego braku szczegółów rusunku nie powodowały wrażenia martwoty, w pozytywie ostatecznym uzyskanym wyżej opisaną drogą stają się jasnymi wzgl. ciemnymi półtonami i wtedy już ich płaskość razi nasze oko.

Poza tym oko nasze żąda przy większości tematów, by wśród tonów występujących w fotogramie reprezentowane były m. in. najwyższe światła i najgłębsze cienie. Brak któregokolwiek albo tym bardziej obu tych skrajnych elementów tonalnych stwarza specjalne nastroje i jedynie w tym wypadku jest pożądany, jeżeli współdziała z treścią fotogramu.

Otóż dla uniknięcia w pozytywie wtórnym tej niepożądanej martwoty, jak się okazuje, wystarczy skopiować ten pozytyw bardziej kontrastowo, w stopniu takim, by skrajne światła i cienie uzyskały ten sam stopień krycia, jaki miały w pozytywie pierwotnym. W prostej tej zależności zawarty jest podstawowy warunek uzupełniania poprawnych fotogramów drogą reprodukcji.

Skopiowanie pozytywu wtórnego cokolwiek zbyt kontrastowo nie powoduje wrażenia martwoty, gdyż wtedy partie pozbawione rusunku wypadają w całości w skrajnych światłach wzgl. cieniach. W wypadku takim jednak do skrajnych świateł i cieni pierwotnego pozytywu przyłączają się przyległe partie tonalne i oczywiście tracą w ten sposób swe szczegóły rysunku. O ile te partie nie są powierzchniowo znaczne, ani też nie zawierają elementów istotnych fotogramu, mniej wprawne oko może tego nawet nie zauważyć, tak skopiowany pozytyw bowiem niczem się nie będzie różnił od pozytywu kontrastowo skopiowanego z pierwotnego negatywu. Ale za to najsłabsze nawet zmiękczenie gradacji w pozytywie wtórnym w porównaniu z pozytywem pierwotnym, powoduje zawsze pewną martwotę fotogramu.

Ponieważ w pozytywie ostatecznym mogą wystąpić tylko te szczegóły rysunku, które zostały przy fotografowaniu przeniesione z pierwotnego pozytywu na wtórny negatyw nasz pierwotny pozytyw przeznaczony do reprodukcji winien zawierać całkowite bogactwo szczegółów istotnych dla fotogramów, które chcemy widzieć w pozytywie ostatecznym. Toteż pozytyw pierwotny, na którym dokonujemy przeróbek i retuszu, powinien być bez zarzutu pod względem stopnia krycia a także kontrastowości. Dopuszczalne, jest co najwyżej by pozytyw pierwotny był cokolwiek mniej kontrastowy, aniżeli chcemy mieć pozytyw ostateczny, natomiast nieznaczne nawet przekontrastowanie pozytywu pierwotnego, a zwykle też jego prześwietlenie wzgl. niedoświetlenie, powoduje bezpowrotną stratę pewnej ilości szczegółów.

Reasumując powyższe musimy uznać jako najistotniejsze dla reprodukcji pozytywów zasady następujące:

1. — pozytyw pierwotny przeznaczony do reprodukcji winien mieć poprawny stopień krycia a kontrasty dokładne takie jakie mają być w pozytywie ostatecznym lub cokolwiek słabsze.
2. — pozytyw ostateczny winien mieć kontrastowość tę samą co pozytyw pierwotny lub cokolwiek wyższą.

Inaczej mówiąc cokolwiek za słabe kontrasty pozytywu pierwotnego przy reprodukcji jeszcze dają się wzmocnić, ale odwrotnie, nadmierne kontrasty pierwotnego pozytywu drogą reprodukcji osłabiać się nie dają.

Wzmacnianie kontrastów drogą reprodukcji zwiększa równocześnie widoczność retuszu oraz ewentualnych refleksów powierzchniowych, toteż najlepsze wyniki drogą reprodukcji uzyskuje się wówczas, jeżeli już pozytyw pierwotny jest pod każdym względem poprawny, a w pozytywie ostatecznym wydobywamy dokładnie tę samą kontrastowość i stopień krycia.

Jak z powyższego wynika, gradacja pozytywu ostatecznego przy reprodukcji musi być utrafiona bardzo dokładnie.

Na podstawie doświadczeń uzyskanych przy kopiowaniu negatywów z motywów naturalnych, zadanie to może wydawać się dość łatwym, ale tylko dlatego, że negatywy pierwotne wykonane z natury mają w tym kierunku znacznie wyższą tolerancję. Przyczyną tego jest właśnie obecność w negatywie pierwotnym pewnej ilości mniej ważnych szczegółów, leżących poza skrajnymi światłami i skrajnymi cieniami normalnie skopiowanego pozytywu.

Natomiast przy kopiowaniu negatywów wtórnych, uzyskanych drogą reprodukcji, całkowity zakres jasności negatywu zasadniczo musi być przekopiowany na pozytyw, a zarazem musi wypełniać bez reszty całą skalę tonalną papieru pozytywowego od najwyższych świateł do najgłębszych czerni. Toteż przy kopiowaniu negatywów wtórnych uzyskanych drogą reprodukcji, zwykle nie wystarcza sam dobór gradacji papieru pozytywowego, a najczęściej zachodzi też potrzeba dobierania kontrastowości wywoływacza, któryby umożliwiał osiągnięcie w pozytywie ostatecznym kontrastów pośrednich, leżących pomiędzy dwoma stopniami gradacji papieru.

Przy sposobności wypada przypomnieć, że normalnie kontrastowo pracuje zwykły wywoływacz metolo hydrochinonowy zawierający np. 4 gr hydrochinonu, 1,5 gr metolu i 1 gr bromku potasowego w litrze wody. Najbardziej miękko pracuje wywoływacz metolowy bez hydrochinonu, zawierający np. 3 gr metolu i 0.5 gr bromku potasowego w litrze wody. Oczywiście w obu wywoływaczach dochodzi ponadto potrzebna ilość sody i siarczanu sodowego. Przez mieszanie wywoływaczy tych dwu typów w dowolnym stosunku uzyskuje się wszelkie kontrastowości pośrednie.

W praktyce uzyskanie drogą reprodukcji dostatecznie żywych pozytywów wymaga zwykle stosowania do ostatecznego kopiowania papierów o gradacji twardej zakładając kombinowane oświetlenie w aparacie do powiększeń (mleczna żarówka i kondensor) oraz normalnie kontrastowane wywoływanie pozytywu. Bardziej kontrastowe kopiowanie wzgl. wywoływanie pozytywu ostatecznego nie jest wskazane, gdyż przy zbytnim podnoszeniu kontrastów tą drogą, skala jasności również ulega pewnemu sfałszowaniu w porównaniu z pozytywem pierwotnym.

Toteż gdyby przy normalnym kopiowaniu na twardy papier pozytyw wtórny jeszcze nie wypadał dostatecznie żywy, dalej podnosić kontrasty należy już tylko przez zwiększenie kontrastowości wtórnego negatywu. I w ogólności, uzyskanie drogą reprodukcji poprawnych pozytywów jest w dużej mierze ułatwione, o ile właśnie już wtórny negatyw jest dostatecznie kontrastowy.

Do spełnienia powyższego warunku należy poprawne naświetlenie przy fotografowaniu pierwotnego pozytywu (najlepiej z pomocą elektrycznego światłomierza), a także użycie dość kontrastowego materiału negatywowego i dość kontrastowe, a więc niezbyt krótkie wywoływanie. Ponieważ zaś cienkie szybko wywołujące się emulsje drobnoziarniste o niezbyt wysokiej czułości nie tylko ułatwiają uzyskanie rysunku o najwyższej ostrości, ale także z reguły pracują najbardziej kontrastowo, ten właśnie typ materiału negatywowego należy uznać za najbardziej odpowiedni do reprodukcji. A uzyskany drogą reprodukcji dostatecznie kontrastowy negatyw wtórny o przejrzystych cieniach i dobrze krytych światłach to najpewniejsza droga do poprawnego pozytywu ostatecznego.

JERZY HUTKA

Siatki zmiękczające

Zdjęcia, wykonane współczesnym anastygmatem na papierze błyszczącym (mówimy o zdjęciach technicznie poprawnych), posiadają tak przeraźliwą ostrość, że z jednej strony naśladować mogą do złudzenia powierzchnię przedmiotów fotografowanych (zwłaszcza przy zastosowaniu odpowiedniego oświetlenia), z drugiej jednak działają często na nasze poczucie piękna w wysokim stopniu nieprzyjemnie. W fotografii portretowej np. można tą drogą dojść do wyników wręcz przeciwnych od zamierzonych, mianowicie do absolutnego braku podobieństwa osoby portretowanej.

Zupełnie inaczej wyglądają zdjęcia, wykonane za pomocą obiektywów miękko rysujących. Lekko rozwiane kontury przedmiotów z delikatną aureolą dookoła każdego przejścia światła w cień, zatracenie nadmiernej szczegółowości, subtelność przejścia pomiędzy plamami tonalnymi — oto najbardziej charakterystyczne cechy tych fotogramów. Chociaż niesłusznie określa się zdjęcia w ten sposób wykonane jako „artystyczne", to jednak nie można zaprzeczyć, że w wielu wypadkach mają one znaczną przewagę nad zdjęciami, wykonanymi za pomocą obiektywów ostro rysujących. Np. w fotografii portretowej wysoki stopień zsyntetyzowania potęguje ogromnie podobieństwo. Krajobrazy zdjęte w pełnym słońcu nabierają życia, blask słońca potęguje się. Zdjęcia architektoniczne zatracają zimną sztywność, mur nabiera życia, gdy koło jego krawędzi drga światło, całość nabiera uroku.

Obiektywy miękko rysujące są jednak drogie i nie każdemu stać na ich nabycie dla specjalnych efektów. Trzeba bowiem zawsze pamiętać, że obiektywy miękko rysujące są narzędziem specjalnym, które w rękach doświadczonego amatora daje wyniki nadzwyczajne, stosowane jednak w każdym przypadku, nie mogą zadowolić nawet przeciętnych wymagań. Toteż ogromna większość aparatów wyposażona jest w obiektywy uniwersalne, znormalizowane dla różnych typów kamer.

Nic dziwnego, że od dawna przemyśliwano nad sposobami, któreby z narzędzia bądź co bądź sztywnego, jakim są współczesne anastygmaty, pozwoliły uczynić narzędzie bardziej giętkie i przystosowane do różnych zadań.

Między innymi stosowanie siatek rozpraszających, o których poniżej będzie mowa, dało wyniki zadowalające, a przy umiejętnym stosowaniu fotogramy tą drogą otrzymane praktycznie niczym się nie różnią. od fotogramów, sporządzonych za pomocą obiektywów miękko rysujących.

Siatki rozpraszające mogą mieć bardzo różną postać. Należą tu opatentowane wyroby fabryczne jak np. krążki („Duto' i inne), jak również kawałek tiulu, opięty na oprawie obiektywu. Pierwsze można dzisiaj nabyć tylko okazyjnie. Stosowanie zaś tiulu w terenie jest tak kłopotliwe, że raczej zniechęca. Dlatego też opiszemy tutaj sposób sporządzania siatek niczym nie ustępujących krążkom „Duto", a mających jeszcze tę zaletę, że możemy ich sobie sami sporządzić dowolną ilość i o różnej zdolności rozpraszania.

Jako materiał posłużą nam stare a w braku takich świeże płyty fotograficzne albo grubsze błony płaskie, byle bez podlewu matowego. Jako narzędzia do pracy użyjemy zwykłej igły do szycia i linijki. Płytę czy błonę wkładamy przy świetle normalnym do utrwalacza i pozbawiamy ją w ten sposób soli srebra, przez co stają się przeźroczyste. Po starannym wypłukaniu następuje suszenie w miejscu pozbawionym kurzu. Dobrze wysuszoną i zupełnie przezroczystą płytę pokrywamy za pomocą linijki i igły siatką kwadratową albo rombową w ten sposób, że ryjemy lekko naciskając w żelatynie tak, aby nie przeryć jej aż do szkła. Zbytni nacisk powoduje wywinięcie się żelatyny po brzegach rysy, czego powinniśmy unikać. Wogóle znamieniem dobrze wykonanej siatki powinny być rysy możliwie delikatne i nie zmatowione, ma to bowiem pewien wpływ na czas naświetlania. Stopień rozpraszania uzyskujemy za pomocą rycia siatek różnej gęstości. W większości wypadków wystarczy nam wybór trzech siatek o oczkach $^1/_2$, 1 i 2 milimetry (długość boku kwadratu). W ten sposób przyrządzone siatki przycinamy diamentem albo rolką stalową do odpowiednich rozmiarów, aby się dały umieścić w kwadratowym uchwycie do sączków żółtych albo też przyrządzamy osobne oprawy, dające się nałożyć na obiektyw. Przy robocie jak i później powinniśmy bardzo uważać, aby porytej żelatyny nie dotykać palcami, gdyż przyczynia się to do zmatowienia siatki i psuje jej jakość. Lakierować takiej siatki dla ochrony przed wilgocią nie można, gdyż lakier zalałby nam rysy i zniszczył robotę. Sporządzamy ich sobie raczej odrazu po parę sztuk na zapas.

Siatki rozpraszające są narzędziem bardzo uniwersalnym. Można ich używać zarówno podczas zdjęcia, jak i później podczas powiększania. W pierwszym przypadku stosowanie siatki przy późniejszym powiększaniu nie jest potrzebne, gdyż otrzymujemy odpowiednio powiększony negatyw. Ta metoda pracy ma jeszcze i tę zaletę, że daje zdjęcia praktycznie niczym nie różniące się od zdjęć robionych obiektywami miękko rysującymi. Trzeba tylko pamiętać, że negatyw raz zmiękczony nie da nam już nigdy ściśle ostrego powiększenia i w razie potrzeby należy wykonać dwa zdjęcia: jedno z siatką, drugie bez siatki.

Metoda druga daje nam możność łatwego wpływania na stopień i jakość zmiękczenia gotowego fotogramu. Zależnie bowiem od gęstości siatki stopień rozwiania konturów może być dozowany. Stopień zmiękczenia zależy także od stopnia powiększenia. Dlatego to negatyw zmiękczony przy zdjęciu, który przy pewnym powiększeniu daje fotogram całkiem poprawny, może przy dalej posuniętym powiększaniu dać fotogram całkiem niezdatny do użytku. To samo dotyczy siatek zmiękczających. Im znaczniejszy stopień powiększenia, tym rzadszą siatkę będziemy stosowali i na odwrót. Przy bardzo silnych powiększeniach z miniaturowych negatywów stosowanie siatki może się okazać niepotrzebne, gdyż samo powiększenie da nam już dostatecznie zmiękczony rysunek. Trzeba też pamiętać, że rodzaj powierzchni papieru, na którym powiększamy, odgrywa pewną rolę przy doborze gęstości siatki. Szorstka powierzchnia papieru przyczynia się bowiem sama do zsyntetyzowania rysunku.

Rzecz jasna, że podobnie jak nie można w każdym przypadku stosować do zdjęć obiektywów miękko rysujących, tak samo też nie będziemy zmiękczali za pomocą siatek każdego powiększenia bez wyboru. Nie każde zdjęcie nadaje się do zmiękczania. Tam, gdzie wymagana jest obfitość szczegółów i precyzyjny kontur przedmiotu,

zmiękczać nie można. Działanie siatek jest bowiem syntetyzujące. Odwrotnie, ostro rysujące anastygmaty raczej analizują i dają ogromną obfitość szczegółów często ze szkodą dla idei naczelnej fotogramu. W tych wypadkach stosujemy oczywiście siatki zmiękczające.

Ogólnie można powiedzieć, że do zsyntetyzowania za pomocą siatek rozpraszających nadają się negatywy o silnie zaznaczonych liniach w kompozycji, o wyraźnie rozgraniczonych płaszczyznach tonalnych, raczej mocne w kontraście. Negatywy mgliste, słabe w kontraście z delikatnymi przejściami pomiędzy plamami tonalnymi siatki przy powiększaniu nie znoszą, siatka łagodzi bowiem kontrasty, a więc z natury nadaje się tam, gdzie kontrasty są duże.

Tę ostatnią właściwość siatek zmiękczających może fotografik z powodzeniem zużytkować w walce z osłabioną widocznością ziarna na powiększeniu. Płaszczyzny tonalne, porozrywane z powodu zbyt grubego ziarna, można bardzo złagodzić przez stosowanie siatki przy powiększaniach. Fotografik niewprawny w retuszowaniu ołówkiem otrzymuje w ten sposób cenne narzędzie, ułatwiające mu pracę. Dalsze wyplamianie gotowego powiększenia nie przedstawia już większych trudności.

Na zakończenie jeszcze słowo o umiarze. Wszystko można zepsuć brakiem umiaru. Pamiętajmy, że jedną z cech prawdziwego artyzmu jest maximum rezultatów przy możliwej ekonomii środków. Rozumie się samo przez się, że stopień zsyntetyzowania nie może rujnować treści fotogramu.

Rad i fotografia

(przełożył Jan Sunderland)

Dobrze wiadomo, że emulsja fotograficzna jest wrażliwa na nieustanne promieniowanie radu (w samej rzeczy podobno odkrycie radu było wynikiem tajemniczego zaświetlenia płyt fotograficznych w zamknięciu); lecz rzadko używa się radu jako źródła światła w fotografii. Ciekawe zastosowanie jego podano niedawno w „Sunday Expressie", w artykule o projektowanym opuszczeniu się prof. P i c c a r d a na głębokość 13.000 stóp (3.900 m) pod powierzchnię oceanu w zamkniętej kabinie. Na tej głębokości ciśnienie wody wynosi około dziewięciu ton na cal kwadratowy, z czego wynika: po pierwsze, że kabina musi być istotnie mocno zbudowana, aby wytrzymać tak olbrzymie ciśnienie; po drugie, że gdyby uległa ciśnieniu, wszystko i każdy, ktoby się znajdował wewnątrz, uległby zmiażdżeniu. Wobec tego trzeba było sprawdzić bardzo starannie, czy stal, z której zbudowano kabinę, nie ma jakichś skaz.

Uczyniono to, pokrywając całą kabinę z zewnątrz błoną fotograficzną — było jej 15 jardów kwadratowych (ok. $12^1/_2$ m^2) — i umieszczając w kabinie gram radu. Błonę wywołano po poddaniu jej promieniowaniu radu poprzez stal w ciągu 24 godzin. Negatyw nie wykazał skaz w stali, z wyjątkiem jednego miejsca, gdzie w metalu okazało się kilka pęcherzyków powietrza. Aczkolwiek nie przypuszczano, by pęcherzyki miały poważniejszy wpływ na zdolność ooru ścian względem ciśnienia, odpowiednią część wycięto i zastąpiono inną.

S. Sh.

Anegdoty prawdziwe

I.

Działo się to w zamierzchłych czasach, kiedy aparaty fotograficzne bardziej przypominały kartaczownice, aniżeli optyczne przyrządy, kiedy format 30×40 był formatem normalnym a ostatni krzyk techniki „podróżne" kamery miniaturowe na klisze 18 × 24 znane były w Polsce tylko ze słyszenia, kiedy fotograficznemu delikwentowi przyśrubowywano głowę do specjalnych stojaków, ażeby mógł wytrzymać często kilkuminutowe naświetlenie, kiedy każdy palec u rąk i fałdzik na jego szacie układał specjalny „pozer", kiedy „atelier" fotograficzne zapełnione różnorodnymi przedmiotami przypominało rekwizytornię teatralną, a wyprawy fotograficzne w plener składały się często z kilkunastu tragarzy i koni obładowanych sprzętem fotograficznym, kiedy mistrz sztuki fotograficznej nosił olbrzymiej długości ułosienie pokryte kapeluszem o niebywale szerokim rondzie, imponującej wielkości krawat, koniecznie hiszpańska „szpicbródka" i w ogóle wyglądał satyrycznie, zabójczo i demonicznie. Poza tym miał stale poczernione palce, gdyż były to czasy, w których zdjęcie robiło się na mokro. Imponującej wielkości szybę, oblaną żelatyną, przed samym zdjęciem zanurzano w ciemnicy w roztworze azotanu srebra, i mokrą wkładano do kasety i natychmiast wykonywano zdjęcie, gdyż po wyschnięciu, klisza traciła czułość. Wraz z kliszą pod wpływem światła czerniały też palce fotografa.

Wówczas zdarzyło się pewnego razu, że pewien zabójczo-demoniczny mistrz sztuki fotograficznej zapomniał się. Pod nieobecność „pozera", pozując osobiście pewną młodą damę, zachował się wobec niej zbyt agresywnie. Urażona piękność poskarżyła się mężowi, a ten wniósł sprawę na drogę sądową.

W owych zamierzchłych czasach, w Królestwie Galicji i Lodomerii, sprawy mniejszej wagi rozpatrywane były przez cesarsko-królewskich „Stuhlrichterów", rekrutujących się spośród ludzi niezmiernie mało mających wspólnego z nauką w ogólności, a z prawem w szczególności. Cała mądrość takiego stróża prawa mieściła się w pokaźnej grubości księdze, w której podane były, oczywiście w obowiązującym wówczas w Galicji i Lodomerii języku niemieckim, różnorakie przestępstwa oraz kary, które za takowe wymierzać należało. Sprawa wniesiona przez męża obrażonej damy była niezwykła a jedynym dowodem przewiny nieszczęsnego fotografa było „korpus delicti" w postaci czarnych odcisków daktyloskopijnych umieszczonych na udach ofiary zbyt bujnego temperamentu fotografa. Sędzia drapał się po głowie, nasadzał na nos okulary i długo wertował swą księgę. Do żadnego z wyliczonych w księdze przestępstw sprawa nie pasowała. Nagle twarz czcigodnego sługi sprawiedliwości rozjaśniała się. „Jest!" wrzasnął uradowany i wodząc brudnym palcem po kartce rozwartej księgi, uroczyście zawyrokował: „wegen Beunreinigung öffentlicher Luststelle zwei Tage Arrest oder 20 Gulden Strafe".

Biedny fotograf poszedł do kozy, dama triumfowała a mąż opuścił salę z miną dość niewyraźną.

II.

Wynalazek klisz suchych uczynił przewrót w fotografii. Odpadł przykry proceder moczenia klisz, tuż przed zdjęciem w roztworze azotanu srebra, przy czym klisze suche wstosunku do klisz mokrych, były znacznie czulsze, co umożliwiło w specjalnie korzystnych warunkach świetlnych dokonywanie zdjęć migawkowych.

W czasie, gdy wszyscy zawodowi fotografi już od lat wielu korzystali z tego wynalazku, żył w Krakowie fotograf, zresztą prawdziwy w swoim fachu artysta, do którego wieść o kliszach suchych długo nie docierała. Gdy się o nich przypadkowo dowiedział i gdy ich w wielkiej tajemnicy przed kolegami wypróbował, był święcie przekonany, że jest pierwszym w Polsce pionierem tego epokowego wynalazku. Toteż ku wielkiemu zdumieniu i uciesze dawno już suchych klisz używających fotografów, kazał wydrukować i rozlepić na murach Krakowa olbrzymiej wielkości afisze o następującej treści:

> Atelie fotograficzne Pana X..... w Krakowie przy ulicy Y nr 21 wykonuje zdjęcia wedle najnowszego, nigdzie jeszcze nie stosowanego sposobu, mianowicie na kliszach suchych, które specjalnie dobre są dla koni i dzieci, zwłaszcza w dnie słoneczne.

Tak się ów pionier najnowszego sposobu rozpalił do zdjęć migawkowych, że wpraszał się do koszar austriackich ułanów i wyspecjalizował się w portretach koni, które zresztą robił naprawdę doskonale.

Gdy się z nim poznałem, był już zdziwaczałym trochę staruszkiem. Szedł właśnie, obciążony olbrzymich rozmiarów starożytną kamerą „podróżną" na jedno ze swoich licznych „polowań" na konie. Za nim postępował prawie równie leciwy pomocnik, niosąc torbę z kasetami

napełnionymi „suchymi" płytami oraz trójnóg. Ten trójnóg zwrócił moją specjalną uwagę. Miał on bowiem tylko dwie nogi, trzecią zastępował umocowany kawałkiem drutu parasol. Zaciekawiony poprosiłem o wyjaśnienie przyczyny tego dziwacznego zestawienia.

— Wszystkiemu winien koń — wyjaśnił staruszek.

— Jakto koń? — zapytałem.

— Koń ułański, którego fotografowałem — odpowiedział. — Przed zdjęciem zrobiłem „psssf" a on się zgniewał i zaczął biegać dokoła aparatu, a ile razy przebiegał koło mnie, odwracał się tyłem i chciał mnie kopnąć. Ale ja byłem wtedy młody i zręczny, więc odskakiwałem, a on kopał trójnog, zawsze w tą samą nogę. Aż się złamała. Musiałem uwiązać parasol.

— Ależ na Boga, pocóż pan zrobił „psst"? — zapytałem przerażony i zmartwiony.

— Chciałem, aby uszy nastawił — wyjaśnił spokojnie.

— I od tego czasu wciąż pan fotografuje na tym parasolu? Nie dał pan trójnoga naprawić?

— Chciałem — odpowiedział — ale stolarz zażądał więcej za taką składaną nogę, niż kosztował parasol. Więc kupiłem sobie nowy. A do trójnoga już się przyzwyczaiłem.

W wiele lat później, siedząc na trybunie boiska sportowego, zobaczyłem wśród gromady fotografów zaopatrzonych w modne już wówczas lustrzanki i filmowe „Kodaki" starego pana przy ogromnym aparacie „podróżnym", z głową ukrytą pod czarnym suknem, usiłującego złapać na matówkę rozbieganych sportowców. Aparat ustawiony był na trójnogu, w którym jedną z nóg zastępował parasol.

Wielka mowa Leonarda Sempolińskiego wygłoszona z racji zebrania organizacyjnego P. T. F. w Warszawie

Wielce Szanowni Państwo!

Po wysłuchaniu szeregu cennych przemówień, czuję się w obowiązku zabrać głos ostrzegawczy. Otóż, proszę Państwa, to, co tutaj słyszeliśmy, nie jest niczym innym, jak chęcią wciągnięcia w orbitę fotograficzną ludzi Bogu ducha winnych.

Ponieważ widzę tutaj liczne osoby o obliczu nie skalanym jeszcze piętnem fotografiki, uważam za konieczne przestrzec je przed tego rodzaju niebezpieczeństwem. Powołanie do życia P. T. F-u nie jest niczym innym, jak zamachem mającym na celu pochłonięcie licznych ofiar.

Bo cóż to jest fotografik?

Fotografik — jest to takie indywiduum, które sobie powiedziało, że życie może być bardziej piękne i interesujące, jeśli włączymy do niego kamerę fotograficzną. Fotografik — to marzyciel, który chciałby wszędzie widzieć piękno i słońce. Zawsze znajdzie coś ciekawego, nawet stary pantofel potrafi go zainteresować. Tworzy zasadniczo w świetle, lecz później zamyka się starannie w ciemni i jak średniowieczny alchemik — coś pitrasi. Mała różnica, jaka istnieje między alchemikiem a fotografikiem, polega na tym, że alchemik nigdy nie zrobił złota ze srebra, a fotografikowi czasem się to udaje. Co prawda — nie zawsze udaje mu się owoc swej pracy sprzedać na wagę złota. Dlatego też wynaleziono Zaiks.

Otóż tacy ludzie tworzą specjalny klan, coś w rodzaju sekty biczowników, i jak wszyscy sekciarze, pragną pozyskać coraz więcej niewinnych ofiar dla swych tajemnych praktyk. Brońmy się przed tym, albowiem jest to pewna odmiana pewnej choroby, coprawda bardzo przyjemnej, lecz i bardzo niebezpiecznej.

Korzystając z uprzejmości przewodniczącego, który jeszcze do tej pory nie odebrał mi głosu, chciałbym Szanownych Państwa nieco zapoznać z niektórymi przedstawicielami tejże sekty i naszkicować pokrótce ich cechy charakterystyczne. Ponieważ ma to na celu ostateczne ostrzeżenie Państwa, obawiam się straszliwej zemsty, scen gwałtu, zbrodni i pożogi...

Oczywiście musimy rozpocząć od naszego kochanego Nestora, powiedziałbym „głowy kościoła" naszej sekty — prof. Jana Bułhaka.

Otóż prof. Bułhak uległ wypadkowi fotograficznemu przed mniej więcej 40 laty. Rozpoczęło się to zupełnie niewinnie, podobno ktoś bardzo złośliwy ofiarował Małżonce profesora... aparat fotograficzny.

Profesor zaszyty wówczas po uszy na głębokiej Litwie, zaczął go starannie obchodzić, najpierw z daleka, następnie bliżej, coraz bliżej, aż go wreszcie dotknął. Skutek był straszny, Profesor zaraził się...

Nadworny Lekarz Duchowy, śp. prof. Ferdynand Ruszczyc, wielki przyjaciel Profesora, uznał, że choroba jest nieuleczalna, więc zamiast leczyć pacjenta, sam się zaraził. Dwa Wielkie Duchy łatwo znalazły wspólny język. Od tej pory, jak wiemy wszyscy, prof. Bułhak zaczął pokazywać takie cuda i sztuczki, że pozarażał wszystkich dookoła. My wszyscy, jak Państwo mogą odrazu zauważyć, jesteśmy Jego ofiarami...

Przechodząc do następnego przedstawiciela tego dziwnego świata, biskupa, jak bym rzekł, naszej sekty, człowieka ogólnie znanego z systematyczności i przesadnej pedanterii, człowieka wiecznie młodego, jednym słowem przechodząc do prof. Mariana Dederki, muszę nadmienić, że profesor będąc zdecydowanym wrogiem kobiet, poświęcił się przeważnie aktom i poza tym uprawiał tzw. „szlachetne techniki". Legenda głosi, że te różne „techniki" dużo go kosztowały. O modelkach nie mówię, gdyż żadna z pięknych pań, napewno profesora nie wyzyskiwała...

Poza licznymi zasługami, dzięki usilnej pracy i nadludzkim wysiłkom, udało się Profesorowi stworzyć wierny swój autoportret w postaci syna. Nauka wprawdzie jeszcze się dostatecznie nie wypowiedziała co do możliwości dziedziczenia fotografiki, lecz przykład prof. Dederki jest ważnym dowodem potwierdzającym tę hipotezę.

Syn Profesora, Witold Dederko, wiernie wstępuje w ślady ojca i też wykonał... dobry autoportret.

Bardzo chciałbym powiedzieć kilka słów o pewnej bardzo ciekawej postaci z naszego grona, lecz ze względu na „poboczne zajęcie" tegoż, przyznam się, że mi trochę skóra cierpnie... I gdyby nie to, że ta postać jest także fotografikiem, tj. człowiekiem o gołębim sercu, pełnym fotograficznej dobroci, nigdy bym się nie ośmielił na taką bezczelność. Otóż pan ten jest wyjątkowo niebezpieczny z powodu tego, że na dobitkę złego — pisze. A powszechnie wiadomo, ile szkody wyrządza literatura fotograficzna, jest to najbardziej niebezpieczna propaganda, jaka gnębi niewinny rodzaj ludzki. Państwo zapewne także czytali te straszliwe pisma, podpisane dla zmylenia śladów nazwiskiem dra Tadeusza Cypriana...

Tenże osobnik wyrządził wielkie szkody, gdyż będąc przez kilka lat na obczyźnie, naturalnie nie omieszkał zaznajomić się z podobną sektą istniejącą prawie od wieku w tamtym kraju i przywiózł do nas dodatkową porcję mikrobów fotograficznych. Jak jest niebezpieczna ta choroba, dowodzi to, że pan ten, mając spokojne i przyjemne zajęcie, twierdzi, że jak się ma zabrać do „poważnej" pracy, to rzuca wszystko i zaczyna fotografować.

Skoro już mam mówić o ludziach wyjątkowo szkodliwych, bo fotografujących i piszących, muszę ostrzec także przed takim osobnikiem, który zawsze żąda od normalnego człowieka, aby zwrócił więcej uwagi na piękno oglądanych dzieł sztuki. Z calówką w ręku długo i zawile tłumaczy zasady dobrej kompozycji, kierunku ruchu w obrazie, właściwego i celowego rozmieszczenia plam itp. drobiazgów, którymi zatruwa coraz większe rzesze niewinnych ludzi, wprowadzając przez to niepokój do dusz, dotychczas pogrążonych w błogim spoczynku... Mało tego, ten człowiek — na dobitkę złego — jeszcze maluje. Co dziwniejsze, że osobnik to, zdawałoby się na pierwszy rzut oka zupełnie zrównoważony, bo prawnik z zawodu, a także nie mógł się oprzeć szalejącej epidemii fotografiki. Błagam Państwa, abyście nic o tym nie wspominali p. Janowi Sunderlandowi...

Wszyscy wyżej wymienieni są jeszcze aniołami w porównaniu z typem, przed którym pragnę obecnie ostrzec Szanownych Państwa. Jest taki osobnik, choć młody ciałem, lecz o zepsutej z kretesem duszy, który poza przejawami normalnej fotografiki, popełnia straszliwe prze-

stępstwo, a mianowicie: deprawuje młodzież. Będąc widocznie wyjątkowo zepsutym człowiekiem, obrał sobie za cel skalanie niewiniątek obojga płci w wieku lat 15 do 18, by pod pretekstem nauki wpajać w młode stworzenia zarazę fotograficzną. Przypuszczam, iż władze śledcze są już na jego tropie i choć się starannie ukrył w ruinach getta, wkrótce wpadnie w ręce sprawiedliwości.

Nie wymieniam przezornie jego nazwiska, aby nie być posądzonym o współudział i nie zostać usuniętym z tej sali przez Szanownego Dyrektora Gimnazjum...

Jest także w naszym gronie pewien niebezpieczny jegomość, specjalista od różnych nocnych i zamglonych historii. Człowiek ten miał szlachetny zwyczaj odbywania nocnych samotnych wędrówek po różnych zakazanych ulicach Starówki, naturalnie tłumacząc się policji, że czyni to jedynie w celu spokojnego zrobienia... rachunku sumienia. Po nawiązaniu niebezpiecznej znajomości z... kamerą fotograficzną, chodzili już zawsze razem. Co z tego wynikło, — widzieli już Państwo niejednokrotnie, podziwiając prace Anatola Antoniego dwojga imion Węcławskiego.

Tenże Pan Anatol jest ogólnie znany z rozrzutności materiału fotograficznego. Są osoby, które widziały p. Węcławskiego, jak wyjeżdżał z sześcioma kasetami 9 × 12 do Zakopanego. Po powrocie oświadczył, że nie zrobił żadnego zdjęcia z powodu — braku tematu...

Uniesiony świętym gniewem oburzenia, nie mogę spokojnie pomyśleć o jeszcze jednym osobniku, którego już sam wygląd wywołuje uczucie zimna a zapach siarki unosi się w powietrzu. Pan ten bowiem, w pewnej pozycji głowy przypomina do złudzenia przedstawiciela Królestwa Ciemności — samego Mefista. Przybył oczywiście z „dzikiego zachodu", a dzięki zdolności przybierania postaci niewinnej potrafił perfidnie wkraść się w łaski pewnej wysokiej instytucji i zyskać jej zaufanie. Wiadomymi tylko sobie tajemnymi sposobami fotograficznymi, używając oczywiście czarów, zdołał tak omotać wyżej wspomnianą instytucję, że mu nawet powierzyła pieczę nad całą sektą fotografików. Jest to bardzo smutne, gdyż dzięki opiece urzędowej, może dojść do tego, że wszelka akcja społeczna, mająca na celu walkę z epidemią fotografiki, zostanie udaremniona.

Kończąc przegląd najbardziej niebezpiecznych ludzi, których działalność może wywołać nieprawdopodobne następstwa, chciałbym jeszcze dodać, że lista nie jest pełna. Rozpocząłem zbieranie materiału i jeśli moje wyżej przytoczone dowody nie wystarczą do całkowitego otrząśnięcia się Państwa z oplatającego już Was polipa fotograficznego, będę występował energicznie w dalszym ciągu, aż do ostatecznego zwycięstwa.

Spokojnie i bezczynnie żyjące społeczeństwo, nie absorbowane różnymi ideami o sztuce, pięknie i tym podobnymi szkodliwymi nowinkami, będzie najlepszą moją nagrodą za poniesione trudy.

Wystawy i konkursy

Ministerstwo Kultury i Sztuki
Departament Plastyki
L. dz. p. 4424/47.

Warszawa, 24. 2. 1948 r.

Orzeczenie Sądu Konkursowego
I Konkursu Fotograficznego Ministerstwa Kultury i Sztuki

Sąd Konkursowy powołany do rozpatrzenia wyników Konkursu na fotografię dokumentarną o walorach artystycznych, ogłoszonego w 138 nr „Przekroju" oraz w 7 nr „Świata Fotografii" w składzie:

1. Mgr Bohdan Urbanowicz — Dyrektor Departamentu Plastyki — (jako przewodniczący)
2. Prok. dr Tadeusz Cyprian — Prezes Polskiego Towarzystwa Fotograficznego
3. Prof. Stanisław Sheybal — Kierownik Działu Popierania Twórczości Artystycznej Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki
4. Radca Marian Schulz — kierownik Referatu Fotografiki Ministerstwa Kultury i Sztuki
5. Prof. Jan Bułhak — Prezes Polskiego Związku Fotografików w Warszawie
6. Inż. Marian Dederko — Profesor Gimnazjum Fototechnicznego w Warszawie
7. Radca Jan Sunderland — Centralny Instytut Kultury

przyznał na posiedzeniach w dniach 21 oraz 23 lutego 1948 roku:

I nagrodę (80 000 zł): Fortunacie Obrąpalskiej (Poznań) za cykl prac „Dyfuzja w cieczy". II nagrodę podzieloną na dwie części (po 20 000 zł): Janinie Mierzeckiej (Warszawa) za cykl „Ręka pracująca" oraz Eugeniuszowi Hanemanowi (Łódź) za pracę „Powstaniec". III ngrodę podzieloną na trzy części (po 10 000 zł): Mgr. Zbigniewowi Pękosławskiemu (Warszawa) za pracę „Na drutach Buchenwaldu", Edwardowi Hartwigowi (Lublin) za prace „Synchronizm" „Przy starym kominku" „Cyganka" oraz Florianowi Staszewskiemu (Gdynia) za cykl marynistyczny.

Ponadto Sąd Konkursowy wyróżnił następujących 26 autorów: Tadeusza Bilińskiego (również za stronę techniczną), Artura Brydackiego, Tadeusza Bukowskiego, Janusza Bułhaka, Jerzego Chluskiego, Józefa Dańdę (za stronę techniczną), Zygmunta Drzewickiego, dr Bolesława Gardulskiego (również za stronę techniczną), Edwarda Hartwiga, Bronisława Jaroszewicza, inż. Kazimierza Jarrę (za stronę techniczną), Stanisława Kolowcę, Kazimierza Konrada, Franciszka Maćkowiaka, Jana Molina, Stanisława Musiała, Czesława Olszewskiego (również za stronę techniczną), Mariana Ohli, Dominika Piotrowskiego, Mariana Rzechowskiego, Leonarda Sempolińskiego, Irenę Strzemieczną-Wypustkową, R. S. Ulatowskiego, dr Jana Walasa, Edwarda Węglowskiego, Józefa Wiktora.

Poza Konkursem 2 autorów nadesłało 15 prac. Ogółem 69 autorów nadesłało na Konkurs 1324 prace.

Fotogramy nagrodzone wystawione będą na II Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki w Poznaniu, w okresie Targów Międzynarodowych.

ZA PRZEWODNICZĄCEGO
Sądu Konkursowego
(—) Marian Schulz

SPRAWOZDANIE

W dniu 10 marca 1948 r. Komisja Kwalifikacyjna II-giej Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu w składzie: prof. Jan Bułhak — przewodniczący, Zenon Maksymowicz i mgr Zygmunt Obrąpalski — członkowie oraz Radca Marian Schulz jako przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki — rozpatrzyła 590 prac nadesłanych przez 98 autorów.

Z prac nadesłanych zakwalifikowano do wystawienia 183 prace 73 autorów.

Nagrody przyznano jak następuje:

I-szą nagrodę honorową Fortunacie Obrąpalskiej za obraz pod tytułem „Powoje"

II-gą nagrodę honorową — Fortunacie Obrąpalskiej za obraz pod tytułem „Perlamutto"

I-szą nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki 20 000 zł — Bronisławowi Jaroszewiczowi za pracę pod tytułem „Wschód"

II-gą nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki 10 000. — zł Jerzemu Strumińskiemu za pracę pod tytułem „Zadymka"

III-cią nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki 5 000. — zł Maksymilianowi Myszkowskiemu za pracę pod tył. „Sen"

Nagrodę „Świata Fotografii" 10 000.— zł Januszowi Bułhakowi za pracę „Górka"

Nagrodę Sekcji Twórczości Fotograficznej ZAIKSU 5 000. — zł Marianowi Dederko za pracę „Złe Książątko"

Poza nagrodami Komisja postanowiła wyróżnić następujące prace:

Chluski Jerzy: „Burza",
Dederko Marian i Witold: „Narodziny Pieszczoty",
Heneman Eugeniusz: „Cisza morska",
Jankowski Maksymilian: „Taniec lalek",
Kiełsznia Stefan: „Praca",
Leszczyński Stefan: „Odbudowa",
Maćkowiak Franciszek: „Tęcza",
Pękosławski Zbigniew: „Do widzenia",

Piątek Jan: „Przekupka",
Schabenbeck-Mokrzycka Janina: „Akt II",
Sempoliński Leonard: „Przed Adamem",
Stamm Marian: „Po deszczu",
Strumiński Jerzy: „Opuszczone gniazdo",
Strzemieczna Irena: „Dymy nad Birkenau",
Wański Tadeusz: „Przeprawa",
Zdanowski Edmund: „Krajobraz polarny".

* * *

POLSKIE TOWARZYSTWO TATRZAŃSKIE

Biuro Centralne Kraków, ul. Potockiego L. 5. I. p.

Kraków, dnia 29. I. 1948 r.

L. dz. 183/48.

KOMUNIKAT PRASOWY Nr 2/48.

WYNIKI KONKURSU FOTOGRAFICZNEGO P. T. T.

Sąd Konkursowy w składzie: Przewodniczący Dr J. K. Dorawski, Czł. Prof. Inż. Śmiałowski, St. Kolowca i J. Voigt przyznał następujące nagrody:

I. nagroda zł 12.000,— Roszkowski Andrzej, Warszawa Filtrowa 62/109, za pracę: „Dujawica".
II. „ „ 7.000,— Krówczyński Leszek, Kraków Michałowskiego 7/3, za pracę: „Czeski Staw w Tatrach"
III. „ „ 5.000,— Dr Gardulski Bolesław, Kraków, Dietla 66, za pracę: „Morskie Oko", guma.
IV. „ „ 4.000,— Ohli Marian, Kraków, Zwierzyniecka 5/8, za pracę: „Babia Góra z Pilska".
V. „ „ 3.000,— Tomaszkiewicz Wiesław, Kraków, Prażmowskiego 9/4, za pracę: „Leśna droga".

Ponadto specjalnie wyróżnił prace szeregu innych osób, a mianowicie: Jakimca Romana z Bytomia, Iszczuka Antoniego z Krakowa, Murmana M. z Kudowej, prof. Sykutowskiego Franciszka z Krakowa, Żebrackiej Zofii z Rabki.

W dziale prac z Ziem Odzyskanych, Sąd Konkursowy nie przyznał I. i II. nagrody z uwagi na brak odpowiedniego materiału z tego terenu, lecz kwoty powyższe rozdzielił na cztery równorzędne premie.

III. nagrodę przyznano: Jakimcowi Romanowi, Bytom za pracę: „Samotnia".

Premie: a) zł 2.250,— Gajdzikowi B., Katowice, za pracę: „Rzeka Bóbr".
b) „ 2.250,— Mgr. Wesołowskiemu Romanowi, Kraków, za pracę: „Śnieżka".
c) „ 2.250,— Turantowi Saturninowi, Kraków, za pracę: „Żniwa u stóp Karkonoszy".
d) „ 2.250,— Wiśniewskiej D., Jelenia Góra, za pracę: „Widok na zamek Kynast" i „Droga na Perłę Zachodu".

W tym dziale wyróżniono prace następujących uczestników: Manda Andrzej Kraków, Lewcun Rudolf Kraków, dr Turowicz Jan Kraków, ks. Konieczny Kazimierz Gniezno, mgr Wesołowski Roman Kraków, Danielak Zbigniew Kraków, dr Mięsowicz Marian Kraków, dr Medwecki Wiktor Kraków, dr Kowonicki Stanisław Kraków, dr Łaba Włodzimierz Kraków, Szałaśny Witold Biała.

W najbliższym czasie urządzona zostanie wystawa prac nagrodzonych i wyróżnionych, oraz tych z nadesłanych, które Sąd Konkursowy zakwalifikował na wystawę.

Za Polskie Towarzystwo Tatrzańskie
Przewodniczący:
(—) Dr J. K. Dorawski

*

Klub Miłośników Fotografii przy P. T. K. w Toruniu zorganizował w czasie od 18 do 26. 1. 1948 r. 6 wystawę fotografiki i to w typie eliminacyjnym do II Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu. Udział w wystawie wzięli: Prof. Jan Bułhak, Halina Bajbak, Witold Bajbak, Paweł Bylicki, Janina Czarnecka, Aloizy Czarnecki, mgr Jan Gręski, prof. Jerzy Hoppen, Witold Jankowski, dr Felicjan Pintowski, Bolesław Szczepański, prof. dr Jan Walas, mgr Henryk Zawadzki. Wydany został ilustrowany katalog.

W sprawie Jesiennego Salonu Fotografiki w Warszawie powiadamiamy iż realizacja tego projektu uzależniona jest od uzyskania odpowiedniej sali. Nie przesądzając wyników starań, radzimy fotografikom polskim przygotować odpowiedni materiał wystawowy na możliwie najwyższym poziomie z uwagi na reprezentacyjny charakter tej wystawy w stolicy. W wypadku pomyślnego załatwienia starań o salę, powiadomienia o terminie wystawy rozesłane zostaną indywidualnie i drogą ogłoszenia w naszym piśmie.

Miejski Wydział Oświaty, Kultury i Sztuki w Warszawie w porozumieniu z Referatem Fotografiki Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Polskim Związkiem Artystów Fotografów w Warszawie przystępuje do zorganizowania wystawy fotograficznej pod tyt. „Od dagerotypu do bromu". Inicjatorem wystawy jest fotografik p. Czesław Olszewski. Wystawa zorganizowana będzie w 1948 r. a pokaz jej odbędzie się w Warszawie oraz szeregu miast Polski. Montaż wystawy nastąpi przy współudziale Komisji dla Muzealnych Zbiorów Fotografiki.

Dzięki uprzejmości władz ZAIKSu istnieje możliwość urządzania mniejszych wystaw fotograficznych na terenie Warszawy, w sali ZAIKSu przy ul. Śniadeckich 10.

Wystawa indywidualna prac fotograficznych inż. Włodzimierza Puchalskiego, obejmująca 100 prac o jednolitym temacie przyrodniczym, wysłana została przez Ministerstwo Kultury i Sztuki do Paryża, gdzie pokaz organizuje Société Française de Photographie et de Cinematographie. Wystawa ta wysłana zostanie następnie do innych stolic Europy.

Ministerstwo Spraw Zagranicznych wyraziło zgodę na wzięcie udziału fotografików polskich w 4 Międzynarodowym Salonie Fotografiki w Pradze, pod warunkiem zbiorowej wysyłki eksponatów, a to ze względu na procedurę dewizową i celną. Eksponaty zostaną wybrane z II Ogólnopolskiej Wystawy 1948 r.

Czechosłowacki Związek Klubów Fotografów Amatorów urządza w listopadzie br. 4 Międzynarodowy Salon Fotografiki. Sprawę tę zorganizuje na terenie kraju Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, który komplet eksponatów przekaże do Ministerstwa Kultury i Sztuki do dalszego załatwienia.

Klub Miłośników Fotografii przy Polskiej YMCA w Łodzi przystępuje do zorganizowania wewnętrznej wystawy członkowskiej, której otwarcie przewiduje się na wiosnę br.

Pierwsza Wystawa Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego

Warunki:

1. Temat dowolny, przyczym zachęca się do nadsyłania prac dotyczących Ziem Odzyskanych.
2. Format 13×18 cm lub większy. Technika dowolna.
3. Ilość prac nieograniczona.
4. Prace należy nadsyłać pod adresem: Wrocławskie Towarzystwo Fotograficzne, ul. Kuźnicza l. 29 a/II p. do dnia 30 kwietnia br.
5. Wpisowe 100 zł.
6. Każda praca winna posiadać na odwrocie: Tytuł. Technika wykonania. Nazwisko i imię, adres Autora.

Na osobnej kartce należy podać spis przysłanych prac.

Skład Jury: Dr Inż. Witold Romer, Bronisław Kupiec, Krystyna Neuman-Gorazdowska.

Za najlepsze prace przyznanych będzie szereg nagród.

Wystawa odbędzie się w maju br.

Celem organizowanej wystawy jest wzbudzenie zainteresowania szerokich warstw fotografujących. Dlatego

do wzięcia udziału w Wystawie zaprasza się wszystkich amatorów i fotografów zawodowych na terenie Wrocławia i ziem okolicznych. Zamiarem Komitetu organizacyjnego jest dopuszczenie do Wystawy jak największej ilości prac. Komitet ma nadzieję, że Wystawa zgromadzi prace na wysokim poziomie, które będą mogły służyć propagandze sztuki czarnobiałej oraz będą ilustrować piękno naszych ziem.

Informacje w poniedziałki godz. 18—19 przy ul. Oławskiej 74 I p.

Klub Miłośników Fotografii Polskiej YMCA w Łodzi (ul. Moniuszki 4a) zorganizował w Sali Kominkowej Ogniska Łódzkiego wystawę prac swych członków, prezentującą dorobek pięciomiesięcznej działalności. Wystawa czynna była w okresie od 23. 3. 1948 do 4. 4. 1948 r.

Stowarzyszenie Miłośników Fotografiki w Opolu organizuje „Wystawę dorobku Opolszczyzny", na którą członkowie Stowarzyszenia dostarczyli 80 prac o temacie związanym z Opolem, jego pamiątkami historycznymi i odbudową.

POWIADAMIA SIĘ, IŻ MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA FOTOGRAFIKI W PRADZE OBESŁANA ZOSTANIE ZBIOROWO EKSPONATAMI Z II OGÓLNOPOLSKIEJ WYSTAWY FOTOGRAFIKI W POZNANIU.

Uwaga 1! Uchyla się treść komunikatu na powyższy temat, podanego w Biuletynie Polskiego Związku Fotografików.

Uwaga 2! W myśl postanowień Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Ministerstwa Spraw Zagranicznych nie należy obsyłać wystawy w Pradze indywidualnie (tak samo innych wystaw zagranicznych)!

W bieżącym roku przewiduje się następujące wystawy:

Warszawa: „Od dagerotypu do bromu"
Wystawa autorów zaginionych i zmarłych.
Warszawa 1939 —1945
Jan Bułhak: „Pejzaż Ziem Odzyskanych"
Edward Zdanowski: „Nasze morze"
Janina Mierzecka: „Ręka pracująca"
Temat ogólny
Edward Hartwig: Temat ogólny
Tadeusz Cyprian: Temat ogólny
Benedykt Dorys: „Portrety sławnych osobistości polskiej kultury i sztuki."

Łódź: Wystawa wiosenna klubowa.

Grodzisk Maz.: Wystawa wiosenna klubowa (od 6. 6. 48).

Gdańsk: Salon fotografiki amatorskiej i artystycznej.

Poznań: Pokaz prac członków S. M. F. Poznań z udziałem początkujących.

Z życia organizacyjnego

SPRAWOZDANIE

W dniu 21 marca 1948 roku odbyło się doroczne Walne Zebranie Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu w wyniku którego Władze Stowarzyszenia ukonstytuowały się jak następuje:

Zarząd: Włodzimierz Nowakowski — prezes
Zenon Maksymowicz — w-prezes
Fortunata Obrąpalska — I sekretarz
Bolesława Nowakówna — II sekretarz
Franciszek Maćkowiak — skarbnik
Danuta Kędzierska — bibliotekarz
Marian Stamm — gospodarz

Komisja Rewizyjna: Jan Piątek — przewodniczący, Stefan Leszczyński i Antoni Zdrojewski — członkowie

Komisja Rozjemcza: Stefan Poradowski — przewodniczący, Jan Piątek i inż. Jerzy Strumiński — członkowie

Komisja Kwalifikacyjna: mgr Zygmunt Obrąpalski — przewodniczący, Zenon Maksymowicz, inż. Jerzy Strumiński, Stefan Poradowski i Maksymilian Myszkowski — członkowie, Jan Piątek, Stefan Leszczyński i Witold Śliwiński zastępcy.

* * *

Członkowie P. Z. F. przyjęci 11. II. 1948 r.

1) prof. dr inż. Romer Witold, Wrocław, Paderewskiego 20
2) inż. Kukowski Henryk, Warszawa, Ceglana 16, m. 23
3) inż. Bujalski Stanisław, Lubawka D. Śl., ul. Kamieniogórska 34
4) Wrocławski Maksymilian, Warszawa, Grottgera 2, m. 26
5) Jaroszewicz Bronisław, Podkowa Leśna k. Warszawy, ul. Słowicza, Dworek Loli

POLSKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE

Oddział w Warszawie

1. Zebranie organizacyjne

Dnia 8 lutego 1948 w sali Gimnazjum Fototechnicznego w Warszawie odbyło się zebranie organizacyjne Oddziału Warszawskiego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Zebranie zagaił prezes Zarządu Głównego P. T. F. dr T. Cyprian. Obecnych 37 osób.

Po odbyciu dłuższej dyskusji nad celami i środkami działania P. T. F., zebranie uchwaliło powołanie do życia Oddziału P. T. F. w Warszawie. Prezesem Oddziału obrany został jednogłośnie mgr red. Roman Burzyński. Na odbytym w kilka dni później pierwszym zebraniu organizacyjnym Zarządu, Zarząd ukonstytuował się następująco:

wiceprezes — mgr Zbigniew Pękosławski
sekretarz — red. Roman Kwiatkowski
skarbnik — inż. Tadeusz Jankowski
kierownictwo wystaw — p. Janina Mierzecka
kierownictwo odczytów — p. Adam Johann

2. Wieczory dyskusyjne

Pierwszym przejawem działalności Warszawskiego P. T. F. było zorganizowanie stałych wieczorów dyskusyjnych dla członków P. T. F. i dla zaproszonych gości. Wieczory odbywają się co drugi wtorek o godz. 18 w sali odczytowej „Zaiksu" przy ul. Śniadeckich 10. Pierwszy kalendarzyk wieczorów wygląda następująco:

2. III. — inż. Marian Dederko — „Poszukiwanie stylu w fotografii"
16. III. — mec. Jan Sunderland — „Sztuka narodowa, sztuka ludowa"*)
30. III. — dr Horoszowski — „Zastosowanie fotografii w służbie śledczej"
13. IV. — Witold Dederko — „Brom — technika swobodna"
27. IV. — mgr Roman Burzyński — „Fotografia reporterska i prasowa"

3. Cykl odczytów o fotografii

Niezależnie od wspomnianych wyżej wieczorów dyskusyjnych, przeznaczonych głównie dla członków P. T. F., Oddział Warszawski Towarzystwa zorganizował cykl publicznych odczytów o fotografii, przeznaczonych dla jak najszerszych rzesz słuchaczy. Odczyty odbędą się w wiel-

---

*) Tezy odczytu Jana Sunderlanda „Sztuka narodowa, Sztuka ludowa".

1) W każdej jednostce istnieją dwie sprzeczne siły psychiczne: nowatorstwo i konserwatyzm.
2) Jednostki twórcze są bardziej nowatorskie od jednostek odbiorczych tym bardziej — od masy odbiorców danej grupy społecznej.
3) Masa narodu przyswaja sobie tylko część każdoczesnej produkcji artystycznej swoich twórców (**genetycznej** sztuki narodowej); tę część mianowicie jaka jest najbardziej zbliżona do sztuki, już dawniej emocjonalnie przyjętej w danym narodzie.
4) Część twórczości, przyswajaną sobie (aprobowaną emocjonalnie) przez ogół narodu, nazywam **sztuką emocjonalnie narodową**. Jest to właśnie co się potocznie określa, jako „sztukę narodową".
5) Sztuka emocjonalnie narodowa ma wielką wartość uczuciową i kulturalną, jako wykładnik fundamentalnej jedności narodu poprzez wiekowe zmiany rozwojowe, jako najszlachetniejszy wyraz jego istoty i ideału, zasługuje więc w wysokim stopniu na popieranie.
6) Sztuka ludowa jest bardziej narodowa od sztuki narodowej artystów dzięki większej skłonności do eliminowania pierwiastków obcych (egzotycznych lub oryginalnych).
7) Poddawanie się wpływowi sztuki ludowej winno sprzyjać zachowanie charakteru narodowego przez sztukę artystów.

kiej sali odczytowej Muzeum Narodowego w Warszawie i będą ilustrowane przeźroczami. Terminarz tych odczytów wygląda następująco:

2. IV. — prof. Jan Bułhak — „Fotografia krajoznawcza i jej znaczenie społeczne"

9. IV. — Marian Schulz — „Podstawy psychologiczne i estetyczne w fotografii"

16. IV. — mgr Zygmunt Obrąpalski — „Wpływ fizyki i chemii na kształtowanie fotografii jako sztuki"

23. IV. — mgr Zbigniew Pękosławski — „Atrakcyjność zawodu fotograficznego"

30. IV. — dr Tadeusz Cyprian — „Najnowsze osiągnięcia fotografii kolorowej".

4. Wystawy

Pierwszą wystawą fotografiki žorganizowaną przez P. T. F. w Warszawie, będzie indywidualna wystawa prac prof. Jana Bułhaka pt. „Piękno Ziem Odzyskanych". Wystawa odbędzie się w Warszawie od dnia 11 do 18 kwietnia w świetlicy „Zaiksu" przy ul. Śniadeckich 10.

5. Stosunek „Zaiksu" do P. T. F.

Przy organizacji Warszawskiego Oddziału P. T. F. wielką rolę odegrał Związek Autorów, Kompozytorów i Wydawców „Zaiks", przychodząc P. T. F-owi z poważną pomocą organizacyjną i materialną. Stanowisko „Zaiksu" należy tym dobitniej podkreślić, gdy weźmie się pod uwagę niezwykle ciężkie warunki lokalowe w Warszawie, gdzie obecnie nie można marzyć o najskromniejszym lokalu klubowym, jeśli nie ma się do dyspozycji sumy przekraczającej półtora miliona złotych. „Zaiks" udzielił Warszawskiemu Oddziałowi P. T. F. bezinteresownie w swych biurach lokalu na siedzibę Zarządu i sekretariatu, a także swej pięknej artystycznie urządzonej świetlicy na wieczory dyskusyjne. W tejże świetlicy „Zaiksu" odbędzie się również wystawa prac prof. J. Bułhaka. „Zaiks" został również pierwszym członkiem wspierającym Oddziału Warszawskiego P. T. F., deklarując poważną stałą składkę miesięczną na cele Towarzystwa.

Należy również przypomnieć, iż na wniosek Zarządu Sekcji Twórczości Fotograficznej „Zaiksu", Zarząd Główny tej Instytucji ufundował nagrodę w wysokości 5.000 zł na II Ogólnopolską Wystawę Fotografiki w Poznaniu. Nagroda nosi nazwę: „Nagroda Sekcji Twórczości Fotograficznej „Zaiksu".

6. Adres Warszawskiego P. T. F.

Korespondencję do Warszawskiego Oddziału P. T. F. należy adresować: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Warszawie, Warszawa, ul. Śniadeckich 10, z listami „Zaiksu". Tel. 8-56-00 — wewn. 3 w godzinach porannych. Prywatny adres prezesa Oddziału mgr. Burzyńskiego brzmi: Warszawa, ul. Daszyńskiego 14 m. 13 tel. 8-58-33. (n)

Związek Autorów, Kompozytorów
Wydawców „Zaiks"
Warszawa, Śniadeckich 10
Sekcja Twórczości Fotograficznej

Warszawa, dnia 20 marca 1948 r.

KOMUNIKAT nr 3

Zarząd Sekcji podaje do wiadomości członków Sekcji Twórczości Fotograficznej „Zaiksu" co następuje:

1. Sprawa konkursów Min. Komunikacji

Zarząd Sekcji oraz Dyrekcja Generalna „Zaiksu" zakończyły długotrwałe pertraktacje z Wydziałem Turystyki Min. Komunikacji na temat konkursu fotograficznego ogłoszonego i rozstrzygniętego przez to Ministerstwo w roku ubiegłym. „Zaiks" miał szereg zastrzeżeń z zakresu praw autorskich i honorariów dla uczestników konkursu. Pertraktacje zakończono pozytywnie. Warunki następnych konkursów ogłaszanych przez Ministerstwo będą uzgadniane z „Zaiksem". Uczestnicy wspomnianego konkursu otrzymali od Ministerstwa zryczałtowane honoraria. „Zaiks" uzyskał zapewnienie Ministerstwa, że te już wypłacone honoraria będą poddane rewizji w wypadku, gdyby fotografie te miały być reprodukowane w dużych ilościach wzgl. w poważnych wydawnictwach jak np. plakaty reklamowe P. K. P.

W związku z powyższym apelujemy do naszych członków, którzy obesłali wymieniony konkurs, aby zawiadamiali „Zaiks" o wszystkich wypadkach reprodukowania tych fotografii w rozkładach jazdy, prospektach i plakatach P. K. P.

2. Współpraca z artystami-plastykami

Odbyło się wspólne zebranie Zarządu Sekcji Twórczości Fotograficznej „Zaiksu" i Zarządu Sekcji Twórczości Plastycznej „Zaiksu" w sprawie zainicjowania jak najdalej idącej współpracy pomiędzy artystą-plastykiem, a fotografem. Chodzi szczególnie o wypadki fotografowania dzieła sztuki (obraz, rzeźba, przedmioty artystyczne z dziedziny sztuki stosowanej) dla dalszej reprodukcji w prasie. Ustanowioną została zasada, iż za tego rodzaju reprodukcje ukazujące się w prasie, niezależnie od honorarium fotografa, żądane będzie honorarium dla autora dzieła sztuki.

Odnośny cennik załącza się do wiadomości:

1) możliwie jak najstaranniejsze wykonywanie reprodukcji dzieł sztuki i w miarę możliwości o porozumiewanie się w tej sprawie z autorem,
2) o informowanie swoich redakcji o obowiązku wypłacania honorarium artyście-plastykowi, i to niezależnie od honorarium fotografa,
3) o uwidacznianie na odwrocie fotografii imienia i nazwiska autora dzieła sztuki.

Apeluje się do wszystkich członków Sekcji o lojalne i koleżeńskie podejście do tego zagadnienia, zwłaszcza w wypadkach, gdy obie strony tj. fotograf i artysta-plastyk są członkami „Zaiksu". Dla informacji załączamy wymieniony cennik plastyków.

3. Jednolite pieczątki

Nieodzownym warunkiem realizowania ochrony fotograficznych praw autorskich jest zaopatrywanie fotografów w właściwy sposób zredagowane zastrzeżenie. Wobec tego, iż nasi członkowie, mimo pouczeń, często używają niewłaściwych pieczątek, Zarząd Sekcji po porozumieniu z Zarządem Głównym „Zaiksu" postanowił zamówić dla wszystkich swoich członków pieczątki o jednolitym tekście jak poniżej:

PRAWA AUTORSKIE
CHRONIONE PRZEZ **ZAIKS**

LES DROITS D'AUTEURS RESERVES

Reprodukowanie dozwolone pod warunkiem:
1) wymienienia autora,
2) opłacenia honorarium w/g umowy, a w wypadku jej braku, według cennika ZAIKS-u.

Autor: .... Rok: ....

Wobec jednorazowego zamówienia dużej ilości identycznych pieczątek cena ich kalkuluje się bardzo nisko, a mianowicie cena wraz z przesyłką pocztową wynosi 385 zł. W najbliższych dniach biuro „Zaiksu" rozešle pieczątki wszystkim tym członkom, co do których Zarząd Sekcji przypuszcza, iż pieczątek oni potrzebują. Należności nie należy przesyłać do „Zaiksu", bowiem rozliczenie nastąpi drogą obciążenia konta danego członka. Gdyby któryś z członków pieczątki nie dostał, a uważał, że będzie mu ona potrzebna, prosimy o pisemne zgłoszenie zapotrzebowania.

4. Dotyczy fotoreporterów

Niektórzy koledzy-fotoreporterzy dopiero niedawno nadesłali wypełnione kwestionariusze przeznaczone dla Związku Zawod. Dziennikarzy, w związku z czym cała akcja wszczęcia starań o przyjęcie fotoreporterów do tego Związku doznała opóźnienia. Pisemny wniosek do

Z. Z. Dziennikarzy został przez nas złożony dopiero w tych dniach. O dalszym przebiegu sprawy będą Koledzy poinformowani.

5. Nowi członkowie

Zarząd Sekcji apeluje do wszystkich członków Sekcji o jednanie dalszych członków „Zaiksu" spośród fotografików, fotografów i fotoreporterów.

Przewodniczący
Sekcji Twórczości Fotograficznej
(—) Marian Schulz

Za zgodność:
Kierownik Wydz. Licencji
(—) mgr Roman Burzyński

(8. 1. 1948). Polski Związek Artystów Fotografów zmienił nazwę na Polski Związek Fotografików.

Sekcja Twórczości Fotograficznej ZAIKSu rozesłała do swoich członków wzory pieczęci dla ochrony prawa autorskiego w fotografii. Daje się zauważyć systematyczny rozwój tej sekcji, co w lwiej części jest zasługą mgr. Romana Burzyńskiego, niestrudzonego jej organizatora i działacza. Sekcja liczy obecnie przeszło 100 członków reprezentujących wszystkie dziedziny pracy w fotografii.

Z materiałów do spraw fotografii podczas okupacji

PROTOKÓŁ

Dnia 19 stycznia 1940 r. niżej podpisane osoby, a mianowicie: pp. Zdzisław Marcinkowski, Henryk Derczyński, inż. Tadeusz Jankowski i Kazimierz Niewiadomski zeszli się w mieszkaniu prywatnym inż. T. Jankowskiego przy ulicy Granicznej 14 w Warszawie celem przedyskutowania sytuacji wytworzonej nad zabezpieczeniem mienia Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie.

Obecni celem zorientowania się w sytuacji wysłuchali przedstawiony przez p. inż. Tadeusza Jankowskiego opis wypadków, jakie miały miejsce w lokalu P. T. F. w Warszawie przy ul. Śniadeckich 12, treści następującej:

1. Dnia 10 stycznia 1940 r. zawiadomił inż. T. Jankowskiego administrator domu Śniadeckich 12, w którym mieści się lokal Towarzystwa, że nie mogąc się mimo wielokrotnej bytności u p. Chomętowskiej (Warszawa, ul. Pankiewicza 45) wiceprezeski P. T. F. skomunikować i otrzymać klucze do lokalu Towarzystwa, był zmuszony otworzyć dnia 9 stycznia 1940 r. w obecności władz policyjnych za pomocą dorobionych kluczy lokal Towarzystwa celem oszklenia. Tego samego dnia, tj. 9 stycznia dzielnicowy plutonowy policji, p. Wiech, XI Kom. P. P. po wyjęciu przez robotników administracji domu ram okiennych celem oszklenia, zapieczętował lokal i oddał dorobione klucze do przechowania dozorcy domu.

2. Równocześnie dnia 10 stycznia 1940 r. do południa przybył do dozorcy domu Śniadeckich 12 „łącznik" Miejskiego Biura Kwaterunkowego w Warszawie w towarzystwie niejakiego p. Głowienki, szewca, i zażądał w imieniu władz miejskich otworzenie lokalu celem odstąpienia jednego pokoju i kuchni temuż p. Głowience, okazując przy tym nakaz Miejskiego Biura Kwaterunkowego nr 3834 z dnia 10 stycznia 1940 r. Łącznik ten zerwał pieczęć nałożoną przez władze policyjne, po czym obaj przybysze opróżnili kancelarię Towarzystwa, przenosząc bezładnie rzeczy i ruchomości T-wa do sali odczytowej, zamykając drzwi biura na klucz, który wzięli ze sobą.

Oświadczenie administratora odbyło się w obecności będącego podówczas przypadkowo w mieszkaniu inż. Tad. Jankowskiego, p. Zdzisława Marcinkowskiego, członka Zarządu P. T. F. —

3. Po krótkiej naradzie pp. Jankowski i Marcinkowski postanowili wobec powyższych okoliczności zaopiekować się lokalem Towarzystwa w miarę swoich możności, uważając lokal za pozostawiony bez należytej opieki ze strony gospodarza lokalu oraz innych członków Towarzystwa, którzy posiadali klucze do tegoż lokalu.

4. Jak p. inż. Jankowskiemu oświadczył swego czasu w listopadzie 1939 roku p. Tadeusz Niewiadomski, kluczy było 6 i były one w posiadaniu pp.: Dr Ciświckiego, Witolda Dederko, Tadeusza Niewiadomskiego, woźnego Tadeusza oraz nieobecnych dotychczas w Warszawie Gizowskiego, prezesa P. T. F. i prof. Neumana. W tej samej rozmowie oświadczył p. Niewiadomski na skutek interpelacji inż. Jankowskiego, że cenniejsze przedmioty będące w lokalu P. T. F. zabrali różni członkowie do swoich domów prywatnych celem bezpośredniego zaopiekowania się nimi i przechowania. Przedmioty te i osoby wylicza się w osobnym załączniku do niniejszego protokołu.

5. Zaznacza się, że jeszcze w listopadzie 1939 roku z inicjatywy członków Towarzystwa p. Anny Wojciechowskiej i p. inż. Tadeusza Jankowskiego, było zaaranżowane zebranie członków Zarządu podówczas obecnych w Warszawie, na które to zebranie stawili się u p. Chomętowskiej: pp. Jankowski Tadeusz, Niewiadomski Tadeusz i Dederko Witold. Na tym zebraniu celem uniknięcia narastającego długu z tytułu zaległego komornego postanowiono zlikwidować lokal Towarzystwa i przenieść ruchomości do bezinteresownie udzielonego Towarzystwu przez firmę J. Franaszek S. A. w Warszawie pomieszczenia na terenie ich fabryki przy ulicy Wolskiej. Koszta przeprowadzki miały być pokryte ze specjalnej dobrowolnej zbiórki między członkami Towarzystwa, którą to zbiórkę podjął się zająć p. Tadeusz Jankowski.

Podczas przeprowadzania zbiórki p. inż. Jankowski w rozmowie z innymi członkami Towarzystwa spotkał się z opinią nielikwidowania lokalu Towarzystwa i utrzymania go za wszelką cenę, do której opinii się sam chętnie przychylił, biorąc zwłaszcza pod uwagę niedawno włożony w urządzenie lokalu kapitał oraz trudności lokalowe, na jakie będzie Towarzystwo narażone w przyszłości przy poszukiwaniu nowego lokalu. Po ponownym porozumieniu się z pp. Z. Chomętowską, A. Wojciechowską i T. Niewiadomskim zdecydowano w rezultacie zatrzymać lokal przy ulicy Śniadeckich 12.

6. Zważywszy powyższy stan faktyczny, oraz akcję omawianą wyżej, a przeprowadzoną 1939 roku pp. Z. Marcinkowski i inż. T. Jankowski postanowili:

a) złożyć odwołanie do Miejskiego Biura Kwaterunkowego w Warszawie w sprawie nakazu udzielenia pokoju z kuchnią szewcowi Głowieńce;
b) dorobić i założyć dodatkowo nowy zamek do drzwi wejściowych;
c) przenieść wszystkie ruchomości Towarzystwa będące w lokalu T-wa do sali odczytowej i atelier;
d) przenieść do sali odczytowej szafę z rzeczami Wydawnictwa „Leica w Polsce".

Z powyższych spraw złożono sprzeciw w Miejskim Biurze Kwaterunkowym (odpis w załączeniu) oraz dzięki osobistym staraniom p. Z. Marcinkowskiego lokal Towarzystwa został skreślony z listy lokali podlegających zajęciu. Założono również nowy zamek do drzwi wejściowych oraz przeniesiono rzeczy do sali odczytowej i atelier z tym, że w wypadku wydzierżawienia pozostałej części lokalu 2 te pokoje zabezpieczy się ponadto przez opieczętowanie. Zwrócono się również do administracji oraz do dozorcy domu Śniadeckich 12 z prośbą skierowania wszelkich osób, które by się ewentualnie zgłosiły do lokalu Towarzystwa pod adresem p. inż. Tadeusza Jankowskiego (Warszawa, ul. Graniczna 14 m. 12) lub p. Zdzisława Marcinkowskiego (Warszawa ul. Bednarska 23).

7. Poza tym z inicjatywy pp. A. Wojciechowskiej, Z. Marcinkowskiego i T. Jankowskiego proszono dziś obecnych celem zasięgnięcia opinii i rady większej ilości czynnych członków Towarzystwa, jaką można było zebrać w obecnych okolicznościach, w sprawie dalszego losu mienia Towarzystwa, a przede wszystkim w sprawie ewentualnego częściowego wydzierżawienia lokalu i w sprawie zabezpieczenia i zwrotu ruchomości zabranych do przechowania przez niektórych członków Towarzystwa.

W przebiegu dyskusji p. Kazimierz Niewiadomski oświadczył, że po powrocie do Warszawy, w październiku 1939 r. część ruchomości Towarzystwa celem zabezpieczenia przewiózł dwukrotnie do siebie oraz do p. Marii Szypowskiej-Goszczyńskiej, gdzie dotychczas się znajdują. Odnośnie biblioteki oświadczył p. K. Niewiadomski, że cenniejsze książki zabrał do siebie, jak jemu to osobiście oświadczył — p. Witold Dederko. Również stwierdził p. Kazimierz Niewiadomski, że klucze od wejścia kuchennego miał w okresie od września do połowy grudnia ub. roku dozorca domu.

Poza tym p. Z. Marcinkowski oświadczył, że razem z p. inż. T. Jankowskim oraz z p. Feliksem Grąbczewskim, z powodu wielkich mrozów, otworzył pozostałą część szafek (większa część szafek była już otwarta) i usunął zamarznięte i popękane butelki celem uniknięcia dalszego zniszczenia.

Zebrani, a wymienieni na wstępie niniejszego protokołu członkowie P. T. F., wysłuchawszy opisanej powyżej relacji i dyskusji, zaaprobowali całkowicie w ramach ich uprawnień i dobrej woli dotychczasowe kroki i starania porobione przez inicjatorów oraz postanowili:

1. Upoważnić pp. Z. Marcinkowskiego i inż. T. Jankowskiego do opiekowania się w granicach swych możliwości lokalem Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie przy ul. Śniadeckich 12 oraz do ewentualnego wydzierżawienia na okres niedziałalności Towarzystwa pozostałą część lokalu osobie prawnej lub fizycznej, gwarantującej niezniszczenie lokalu.
2. Upoważnić pp. Z. Marcinkowskiego i T. Jankowskiego oraz p. Kazimierza Niewiadomskiego do zebrania jaknajwiększej ilości ruchomości Towarzystwa, rozrzuconych po poszczególnych członkach, celem przechowania ich w możliwie jednym miejscu.
3. Nowe klucze od lokalu Towarzystwa oraz pieczątki P. T. F. i Związku oddać pod opiekę pp. Marcinkowskiego i Jankowskiego.

Poza tym postanowiono jeden egzemplarz niniejszego protokołu doręczyć za pośrednictwem p. inż. Tadeusza Jankowskiego pani Zofii Chomętowskiej, wiceprezesce P. T. F., która oświadczyła w listopadzie ub. r. panu T. Jankowskiemu, że w obecnej sytuacji niestety nie jest w możności i nie czuje się na siłach do osobistego zarządzania i opiekowania się majątkiem Towarzystwa.

Na tym dyskuję zakończono, a protokół, który posiada dwa załączniki, sporządzono w trzech jednobrzmiących egzemplarzach, podpisanych przez wszystkich obecnych i wręczono: dwa egemplarze p. inż. T. Jankowskiemu oraz jeden egzemplarz p. Z. Marcinkowskiemu.

(—) Derczyński Henryk (—) Tadeusz Jankowski

(—) Zdzisław Marcinkowski

(—) Kazimierz Niewiadomski

Protokół niniejszy czytali i w całości aprobują jego treść oraz przychylają się do akcji podjętej przez inicjatorów

(—) Anna Wojciechowska (—) Brunon Wojciechowski

19. I. 1940 r.

Załącznik do protokołu z dnia 19 stycznia 1940

Spis przedmiotów znajdujących się poza lokalem Polskiego Towarystwa Fotograficznego w Warszawie:

u p. Kazimierza Niewiadomskiego ul. Elektoralna 6

1 epidiaskop z obiektywem
1 aparat do powiększeń z obiektywem — pionowy
1 aparat do powiększeń z obiektywem Leica — pionowy
1 kotara szara z altany
4 firanki z sali
1 maszyna do pisania
1 suszarka
2 reflektory z żarówkami 200 W
1 koreks metalowy
2 piecyki elektryczne
7 obiektywów a mianowicie: 1) achromat altanowy, 2) achromat nr 18416, 3) Voigtlaender nr 197, 4) Erneman nr 46618, 5) Sator nr 7626, 6) projekcyjny nr 97723 i 7) Phos nr 296.

u p. Szypowskiej-Goszczyńskiej, ul. Rybaki 24

1 aparat do powiększeń poziomy bez obiektywu
1 aparat do zdjęć altanowych bez obiektywu
1 suszarka elektryczna
1 paczka prac p. prof. J. Neumana
1 paczka prac Fotoklubu
1 statyw altanowy
3 żarówki 1000 Watt
2 koreksy
1 waga gramowa
1 obcinarka
1 reflektor altanowy z żarówką „Sportlajt"
pieczątki P. T. F. i inne różne drobiazgi, zapakowane w dwóch śmietniczkach, jak: lejki, menzurki, szczypczyki, termometry, żarówki itp.

u p. Kryspina, ul. Nowy Świat 27

2 kotary czarne z altany
1 stolik do radia

Warszawa, 19 stycznia 1940 r.

(—) Kazimierz Niewiadomski
gospodarz

Załącznik do protokołu z dnia 19 stycznia 1940 r.

Odpis

Polskie Towarzystwo Fotograficzne
w Warszawie, ul. Śniadeckich 12

Warszawa, 11 stycznia 1940 r.

Do Miejskiego Biura Kwaterunkowego w Warszawie
w miejscu

Odwołanie

W związku z nakazem nr 3834 z dnia 10 bm. Zarząd Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie prosi Miejskie Biuro Kwaterunkowe o cofnięcie wymienionego nakazu.

Prośbę swoją Polskie Towarzystwo Fotograficzne motywuje tym, że lokal, będący siedzibą Towarzystwa, jest przez Towarzystwo zajęty i został swego czasu przerobiony na pracownię i pomieszczenie laboratoryjno-fotograficzne i nie nadaje się na mieszkanie prywatne dla przesłanej przez Biuro Kwaterunkowe osoby. Nadmieniamy, że dowiedzieliśmy się o wolnym lokalu jednoizbowym, któryby się nadał dla tych celów, przy ulicy Marszałkowskiej 61/IV piętro, po p. Lewandowskim.

W nadziei przychylnego potraktowania naszej prośby kreślimy się

z poważaniem
Polskie Towarzystwo Fotograficzne
(—) T. Jankowski (—) Z. Marcinkowski

Z prasy

Gazeta Zachodnia podaje:

Przed rewelacyjnymi zmianami
Rozwój współczesnej techniki fotograficznej w Związku Radzieckim

W ciągu 1950 roku przemysł radziecki wyprodukuje 530 tys. aparatów fotograficznych. Wraz ze znanymi już aparatami ukaże się cała seria nowych typów ciekawej konstrukcji. Niektóre z nich znajdują się już w sprzedaży, inne — zasilą rynek jeszcze w roku bieżącym.

Skonstruowanie i wytwórczość tych aparatów powierzono zakładom optyczno-mechanicznym. Światłoczułe materiały jak klisze, błony, kartki fotograficzne wyrabiają zakłady ministerstwa kinofikacji, reaktywy fotograficzne — przedsiębiorstwa spółdzielni przemysłowych.

„Komsomolec"

Aparat marki „Komsomolec" przypomina z wyglądu zwierciadlaną kamerę fotograficzną. Jest to aparat nadzwyczaj prostej konstrukcji najtańszy i dostępny dla wszystkich. Otwierająca się wierzchnia pokrywa stanowi migawkę szczelinową. Jest to uproszczona zwora z migawką na 1/25, 1/50, 1/100 sekundy z „wytrzymaniem". Aparatem tym można wykonać bez przekładania 12 zdjęć na nawi-

niętą błonę filmową rozmiaru 6×6 cm. Zmianę kasety można stosować przy świetle. Siła światła 1.6,3.

Aparat dla amatorów

Bardziej precyzyjny aparat „Moskwa" szczególnie nadaje się dla amatorów. Aluminiowy masyw aparatu pokrywa czarna skóra. Przy naciśnięciu guzika pudełko otwiera się pod kątem 90 stopni, wysuwając obiektyw z urządzeniem „harmonikowym". Aparatem tym bez przekładania kasety można wykonać od razu 8 zdjęć na zwój filmowy rozmiaru 6×9 cm z zakładaniem przy świetle. Specjalne urządzenie blokujące nie dopuszcza do otwarcia się zwory dopóki nie nastąpi nawinięcie. Środkowa zwora szczelinowa pozwala wykonywać zdjęcia z szybkością od 1 do 1:250 sek.

W bieżącym roku powstanie model tego aparatu z telemetrycznym urządzeniem i obiektywem o większej sile światła.

Wyglądem przypomina Contax

Trzeci aparat to cel marzeń wielu zawodowych fotografów. Wewnątrz przypomina aparat „Contax" i podobny też do „FED". Chwyta na taśmę filmową 24×36 mm. Jest to zupełnie nowy typ aparatu „Wołga". Stanowi niejako syntezę nowoczesnych osiągnięć w dziedzinie konstrukcji fotograficznych. Zaopatrzony w wizjer z telemetrem, zworą, główny obiektyw 1 : 2 i 1 : 1,5 teleobiektywy z ogniskowym odstępem 180, 300 i 500 mm. Nad to zaopatrzony będzie w eksponametr elektryczny.

Fotografowie zajmujący się zdjęciami artystycznymi i portretowymi wykorzystają pawilonową kamerę o rozmiarze zdjęć 13 c 18 cm. Obiektyw kamery — „I-50" z siłą światła 1 : 4,5.

Zdjęcia powiększone i kolorowe

Aparaty zaopatruje się w urządzenia służące do powiększeń. W celu otrzymania odbitki ze zdjęć wykonanych aparatem „Moskwa" i „Komsomolec" można posługiwać się zwiększaczem „J-4" zaopatrzonym w obiektyw „Industar — 23" pochodzący od aparatu „Moskwa", „U-4" posiada automatyczny nastawiacz na ognisko przy zmianie stopnia powiększenia. Maksymalny rozmiar odbitki wynosi 18×24 cm wygodnym uzupełnieniem służącym do dowolnego powiększenia jest tzw. tablica ramowa. Dzięki tej pomocy przy zwiększaniu zasadniczych kartek fotograficznych wzmacnia się wyrazistość i ustala format wykonywanego powiększenia. Przy pomocy tegoż można ze zdjęć rozmiaru 24×36 mm otrzymać odbitkę 18×24 cm.

Znacznie ulepszona została również jakość światłoczułych materiałów. Wkrótce ukaże się nowy asortyment błon fotograficznych dla aparatów typu „F.E.D." i Wołga". Zakładanie błon w kasety kliszowe uwolni fotografa od manipulowania w ciemności.

Klisze fotograficzne zostaną też wypuszczone w większym asortymencie. Kartki fotograficzne będą kolorowe i matowe. Powstaną materiały do kolorowych zdjęć.

Jak z tego wynika w dziedzinie techniki fotograficznej zajdą rewelacyjne zmiany.

* * *

Ujednolicenie cen na fotografie dążeniem Cechu Fotografów

Ujednolicenie cen na artykuły typowe jest obecnie dążeniem tak cechów rzemieślniczych jak i czynników miarodajnych. W zawodzie fotograficznym zostały ustalone jako artykuły pierwszej potrzeby czyli typowe zdjęcia legitymacyjne, pocztówki z dwiema główkami, fotokopie, i prace amatorskie, na które przygotowuje się ceny orientacyjne w myśl wskazań Ogólnopolskiego Zjazdu Fotografów, odbytego w Katowicach.

By jednak ustalić ceny stałe należało przeprowadzić ścisłą kalkulację, co w zawodzie fotograficznym, ze względu na brak materiałów jak i rozpiętość cen surowców, natrafia na znaczne trudności. Biorąc jako podstawę cennik stosowany przez Film Polski, który opiera się na cenach z terenu Warszawy, należałoby w całym kraju koszta fotografii znacznie podwyższyć, co znowu jest sprzeczne z stabilizacją i obniżką cen. Na naszym terenie zachodzą wypadki, że niekiedy artykuły fotograficzne w obrocie wolnorynkowym są tańsze od przydziałowych.

Drugim ważniejszym punktem obrad Wielkopolskiego Cechu Fotografów była kwestia marż zarobkowych. **Izby Skarbowe stosują w większości 40 procentowe marże zarobkowe, nie wnikając w to, że warsztaty wieloosobowe takich zysków nie osiągają. Biorąc pod uwagę spadek jakości surowców jak i szkolenie znacznej ilości uczniów (57 na terenie Wielkopolski) straty warsztatów są dość duże.** Obecny na zebraniu prezes Pow. Związku Cechu wyjaśnił zebranym, że czynniki odgórne postanowiły już załatwić kwestię marż dla całego rzemiosła.

Bardzo żywiołowo potoczyła się dyskusja nad zagadnieniami wewnętrzno-organizacyjnymi odnośnie których st. cechu p. Witold Czarnecki i członkowie zarządu pp. Alejnik i Kaczor udzielili wyczerpujących wyjaśnień.

(Kic)

Prasa warszawska podała że na wiosnę br. spodziewane jest uruchomienie wytwórni papierów fotograficznych, dawn. „Franaszek" oraz wytwórni celulozy również dla celów fotograficznych.

W „Dzienniku Zachodnim", w Dodatku Tygodniowym nr 42 znaleźliśmy artykuł o fotografowaniu. Artykuł napisany i przeznaczony dla początkujących — dość dobry, natomiast zdjęcie zreprodukowane — nieszczęśliwie.

W mającym się ukazać I nr. pisma „Wczasy i Kultura" wydrukowany zostanie obszerny artykuł dla początkujących pod tyt. „Fotografia i wczasy" pióra J. Sunderlanda.

Dzienniki dużo mówią o nowej kamerze, demonstrowanej przed kilkoma tygodniami (przed 12. 3. 47) w Ameryce, za pomocą której uzyskuje się odbitkę w ciągu niecałej minuty od chwili zdjęcia.

Nie wydaje się, by ta kamera miała być do dyspozycji amatorów w bliskiej przyszłości, ani żeby miała ich wiele interesować, skoro wydaje się, że jej główną funkcją jest wytwarzanie odbitek stykowych.

Komunikaty

Z inicjatywy czołowych postaci fotografiki polskiej doręczony został Dyrektorowi Departamentu Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, mgr Bohdanowi Urbanowiczowi adres dziękczynny za wybitne zasługi dla dobra i rozwoju fotografiki polskiej.

*

Z radością powiadamiamy Czytelników iż zbiór zdjęć dr Antoniego Wieczorka uratował się z pożogi wojennej i znajduje się pod troskliwą opieką siostry Zmarłego, p. Jadwigi Zawrzelowej w Zakopanem. Część z tego zbioru pokazana zostanie w ramach projektowanej wystawy zaginionych i zmarłych polskich autorów.

*

W 3 nr. „Wiadomości Fotograficznych" obok cytatu pism między Zrzeszeniem kupców Branży Fotograficznej a Ministerstwem Kultury i Sztuki oraz, obok artykułu technicznego dr Tadeusza Cypriana o obiektywach z warstwą ochronną znajdujemy szereg uwag bardzo interesujących świat fotograficzny. Podkreślamy celowość istnienia „Wiadomości Fotograficznych" i ich żywą stronę redakcyjną.

Do Komisji Opiniodawczej przy Referacie Fotografiki Ministerstwa Kultury i Sztuki zaproszony został Dyrektor Deparamenu Prasy i Informacji w Miniserstwie Spraw Zagranicznych mjr. Aleksander Jackowski. Dyrektor Aleksander Jackowski zaproszenie przyjął.

Wszystkim zrzeszonym na terenie kraju przypomina się o obowiązku comiesięcznego przysyłania do Referatu Fotografiki Ministerstwa Kultury i Sztuki sprawozdania z działalności oraz planowania. Zrzeszenia, które sprawo-

zdań nie będą przesyłać, nie będą mogły liczyć na poparcie ze strony Ministerstwa. Każdorazowo należy podawać również aktualną ilość członków. Jest to obowiązek stały i nie uwzględniający wyjątków. W stosunku do zrzeszeń które nie podporządkują się temu rozporządzeniu, Ministerstwo wyciągnie odpowiednie konsekwencje.

Fundusz Kultury Narodowej przy Prezydium Rady Ministrów przeznaczył dla naszego pisma subwencję w wysokości 75.000 zł. Słowa powyższe notujemy z wdzięcznością, bo subwencja ta umożliwiła nam częściową spłatę długu w drukarni.

W terminie od 12. I. 1948 do 25. I. 1948 odbył się w gmachu Ambasady Amerykańskiej w Warszawie pokaz fotografii, uwzględniający tematy: „Lotnictwo w Ameryce" (fotogramy barwne) oraz „Fotografie nagrodzone" (fotogramy czarno-białe). Pokaz pierwszy odbył się 11. I. 48 dla małej garstki zaproszonych osób.

W zakresie fotografii barwnej niewielki — pod względem wymogów artystycznych — dało się zauważyć postęp. Fotogramy czarno-białe pokazano przeważnie typu reporterskiego, naogół mocno kontrastowe, zawierające w większości ciekawostkę tematyczną. Jedno tylko zdjęcie (barwne) z całej wystawy było atrakcją kompozycyjną. Wystawa nie dała poglądu na poziom fotografiki amerykańskiej, bo prezentowała wyłącznie część użytkową fotografii.

*

Księgarnia Feliksa Zwierzchowskiego w Warszawie (Marszałkowska 86) przystępuje do zorganizowania stałego serwisu książek i pism fotograficznych, nowych i używanych, krajowych i zagranicznych. Ponieważ brak takiej centralnej księgarni dotkliwie dawał się odczuwać, tymbardziej prowadzonej ręką fachowca księgarza i zarazem fotografa, przeto popieramy incjatywę p. Zwierzchowskiego i wszystkich zainteresowanych sprawą zakupu wzgl. sprzedaże piśmiennictwa fotograficznego tamże skierowujemy. Życzymy p. Zwierzchowskiemu aby ambitne jego plany ziściły się i aby księgarnia jego stanowiła centralny punkt zainteresowań jednostkowych i zbiorowych.

Z ruchu wydawniczego

Edward Jarosław Kwaśniewski. FOTO-LEKSYKON 1947. Nakładem autora.

Polska literatura fotograficzna zarówno przed- jak i powojenna nie posiadała dotychczas żadnego dzieła, któreby podawało w zwartej formie całokształt wiedzy, pojęć i terminów fotograficznych.

Szybki rozwój fotografii spowodował pojawienie się tak wielkiej ilości specjalnych nazw i terminów, że nawet najbardziej biegły specjalista nie mógł się często zorientować w tym labiryncie.

Książka E. J. Kwaśniewskiego miała na celu próbę zaradzenia temu stanowi. Trzeba przyznać, że próba wypadła doskonale. Na 484 stronach znajdujemy opis i wyjaśnienie ponad 3000 wyrażeń. Opisy te nie ograniczają się do podania znaczenia wyrazów, lecz stanowią często jakgdyby malutkie rozdziały z podręczników specjalnych, szczególnie przy tych pojęciach, których opisu w polskiej literaturze w ogóle nie spotykamy.

Jako pewne usterki należy wspomnieć o zbyt pobieżnej korekcie, powodującej różne dziwolągi językowe. Interpretacja pewnych pojęć chemicznych i fizycznych w kilku wypadkach błędna lub niejasna. Na szczęście są to wypadki nieliczne i nie mogą umniejszać wartości książki jako całości. Można ją polecić każdemu interesującemu się fotografią i to zarówno amatorowi, czy to początkującemu czy zaawansowanemu jako i zawodowcowi.

Format dogodny, całość miła i estetyczna.

Przechodząc do omówienia poszczególnych zastrzeżeń, będę postępował w porządku alfabetycznym, opuszczając jednak błędy drobne i nieistotne.

Analiza. Nie zgodziłbym się z określeniem analizy jakościowej. Określenie leksykonu odpowiada raczej analizie elementarnej.

Analiza spektralna. Po polsku raczej widmowa.

Autochrom. Barw komplementarnych... jest wyrażeniem zbyt żywcem wziętym ze słownictwa obcego, należałoby mówić o ..... barwach dopełniających.

Benzol. Należy tu wspomnieć, że jest to nazwa ogólnie przyjęta, lecz nie prawidłowa, właściwą natomiast jest benzen.

Bernotar. Osie optyczne herapatytu biegną równolegle do siebie, zaś prostopadle do osi optycznej obiektywu.

Bezodblaskowość. Odbicia nie od tylnej ścianki aparatu, lecz od tylnej ścianki płyty.

Str. 75. Negatyw nie chce się zaczernić przy wzmocnieniu sublimatem. Nie zgadzam się zarówno z przyczyną jak i środkami zaradczymi.

Bor. Należy użyć raczej nazwy lamp rentgenowskich.

Carbo. Dla węgla nazwa słuszna, zaś co do nazwy techniki, to ja znam Carbro a nie Carbo.

Str. 99, wiersz 18 od dołu: nie dwusiarczek srebra, a poprostu siarczek srebra.

Str. 100, wiersz 10 od góry: żelazocjanki uranylu i miedzi dałyby barwę brunatną, zaś zieloną można uzyskać z żelazocjanków uranylu i żelaza.

Str. 103. wiersz 14 od góry: siarczan sodowy chlorku srebrowego nie rozpuszcza. Należy użyć nie siarczanu, lecz tiosiarczanu.

Str. 105. W równaniu drugim szereg drugi po nawiasie dodać 2. W równaniu trzeciem na końcu trzeciego wzoru dodać 3.

Ciężar atomowy i

Ciężar cząsteczkowy. Definicja mylna.

Cyjanek potasu. Utrwalacz w procesach nie kolodialnych lecz kolodionowych.

Czterotonian sodu. Winno być czterotionian sodu i wzór $Na_2S_4O_6$, zaś $Na_2S_2O_4$ jest to hydrosiarczyn sodu.

Str. 133, wiersz 3 od góry: W nakrętce metalowej nie można, gdyż rozpuści się i powstanie amolgamat. Należy użyć nakrętki z masy.

Str. 140. Wszyskie nazwy soli zamiast dwu, powinny posiadać słowo kwaśny, np. kwaśny fluorek amonu, kwaśny siarczan potasu itd..

Dalsze uwagi podamy w numerze następnym.

Z. O.

*

Ukazał się pierwszy numer Biuletynu Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego. Odbity na maszynie, ozdobiony trzynastu oryginalnymi pracami fotografików gdańskich (niektóre w formacie 13 × 18) zmontowanymi na pięknym brystolu przedstawia się bardzo okazale. W treści artykuł Edmunda Zdanowskiego „Realny romantyzm" i Bolesławy Zdanowskiej „O zdjęciu portretowym", spis członów oraz komunikaty. Zarówno prace jak i treść na poziomie bardzo wysokim. Należy żałować, że mały nakład (15 egz.) czyni go niedostępnym dla szerszego ogółu.

Z. O.

*

Z najnowszych wydawnictw amerykańskich komunikujemy ukazanie się wielkiej, dziesięciotomowej encyklopedii fotografczej p. tyt. „Encyklopedia of Photography". O wielkości tej encyklopedii świadczą następujące cyfry 2600000 słów, 8400 reprodukcyj fotogramów, 1000 wykresów, 38 stron samego indexu. Wydawcą jest: National Education Aliance, Inc. Dept. 1233, 37 West, 47 th. Street, New York 19, N. Y.

Ukazała się również książka specjalnie poświęcona całokształtowi fotografii artystycznej p. t. „Pictorial Photography". Autorem i wydawcą jest Adolf Fassbender FRPS, FPSA.

Wydawnictwo American Photographic Publishing Company wydało „Pictorial Composition in Photography" (autor Arthur Hammond FRPS), „Wall's Dictionary of Pho-

tography (autor F. J. Mortimer, hon. FRPS, FRSA), „Elementary Cryptanalysis" (autor Helen F. Gainer), „American Annual of Photography — 1947", tudzież poprzednie roczniki w kolejności, bez przerwy.

*

Prof. Stefan Poradowski oraz inż. Marian Stamm wydali na powielaczu całość de Santeul „Gramatyki artyzmu fotograficznego, czyli o potrzebie jego kodyfikacji". Jest to odpis z wydanego przed wojną tłumaczenia prof. Jana Bułhaka. Zainteresowani zechcą zwrócić się pod adresem: Prof. Stefan Poradowski — Poznań, Chłapowskiego 26 m 8.

*

Dzięki pomocy Ministerstwa Zdrowia ukazało się dzieło docenta Uniwersytetu Jagiellońskego, dr mer. Henryka Mierzeckiego zatytułowane „Ręka pracująca". Dzieło to zaopatrzone jest w 120 tablic fotograficznych wykonanych przez żonę autora, znanego fotografika p. Janinę Mierzecką. Na wstępie dzieła znajduje się objaśnienie, że fotogramy zakwalifikowane zostały przez Jury Międzynarodowej Wystawy „The 76 Annual Exhibition of the Royal Photographic Society of Great Britain 1931" i w Tokio „The Seventh International Photographic Salon of Japan 1934". Zdjęcia te za zgodą p. Mierzeckiej pokazane zostaną w postaci wystawy indywidualnej, w dużych formatach. Niewątpliwie wystawa ta wzbudzi duże zainteresowanie. Po pokazie w kraju wystwa przesłana zostanie do Londynu.

*

W nr 5/6 Tygodnika Handlowego (Organ Naczelnej Rady Zrzeszeń Kupieckich) obok ciekawego artykułu Leonarda Sempolińskiego na temat spraw kupiecko- skarbowych w branży fotograficznej, znajdujemy dodatek stały pod nazwą „Wiadomości Fotograficzne".

Dodatek ten, redagowany przez pp. Ignacego Płażewskiego, Kazimierza Gregera oraz Leonarda Sempolińskiego zawiera szereg artykułów cennych dla kupca branży fotograficznej, który chce pracować zgodnie z aktualnymi wymogami swej branży.

Kurtuazyjny gest pod naszym adresem w artykule zatytułowanym „Świat Fotografii" odwzajemniamy miłymi życzeniami pomyślnej pracy redakcyjnej oraz życzeniami rozwoju.

*

Otrzymaliśmy przeszło dwadzieścia tegorocznych numerów tygodnika angielskiego „Amateur Photographer", czyli „Fotograf-amator". Każdy numer zawiera parę artykułów na tematy techniczne, tematyczne (o światłach w nocy, o portretach kostiumowych, o deformacji w zdjęciach architektonicznych....) i kompozycyjne; zwierzenia fotografików („jak robię moje zdjęcia wystawowe"); liczne, bardzo wyczerpujące odpowiedzi redakcji; wypowiedzi czytelników na najrozmaitsze tematy, związane z fotografią wogóle, a fotografiką w szczególności. Na ilustracje składają się trzy całostronnicowe reprodukcje, stronica zdjęć przesłanych do oceny, parę fotografii reklamowych, oraz cały szereg znacznie słabszych ilustracji fotograficznych i rysunkowych do poszczególnych artykułów. Na szczególną uwagę i szczególne uznanie zasługuje krytyka zdjęć przysłanych w tym celu, dokonywana przez „Ricarda" (stronica w każdym numerze) oraz (rzadziej) krytyka trzech reprodukcji czołowych przez „wydawcę artystycznego". W obu wypadkach mamy do czynienia z bardzo wnikliwą i rzetelną analizą formalną obrazu, popartą rysunkami, nieraz aż po kilka na jedno zdjęcie: np. dla pokazania jakby kompozycja zyskała lub straciła przez przesunięcie postaci ludzkiej, dodanie lub usunięcie, rozjaśnienie lub przyciemnienie jakiejś plamy, przeważnie jakiejś linii itd. Autorzy wypowiadają mimochodem uwagi, których doniosłość nieraz wykracza po za przedmiot krytyki, czasem głębokie czasem żartobliwe, zawsze oparte na subtelnym i zdrowym, że się tak wyrażę „rozsądku estetycznym". Jako przykład podamy uwagę, że gdy model ma za duże uszy, należy unikać fotografowania ich na ciemnym tle, bo ono je uwydatnia przez kontrast; gdy tymczasem w tle jasnym one się niejako rozpływają. J. Sund.

*

Fa Zbigniew Wołyński w Jarocinie Wlkp. przystępuje do wydawania cyklu tek graficznych pt.: „GRAFIKA POLSKA", który obejmie kolejno:
karykaturę, f o t o g r a f i k ę, grafikę artystyczną i grafikę użytkową.

TEKA FOTOGRAFIKI (nakład wydania 3000 egzemplarzy) zawierać będzie 150—200 prac o najwyższym poziomie, na luźnych planszach, prawdopodobnie w światłodruku, oraz tekst, zapoznający z historią i osiągnięciami fotografiki polskiej. Całość, obejmująca zakres fotografiki przedwojennej i obecnej, będzie swego rodzaju almanachem, z tym, że możliwe jest również zamieszczenie fotogramów już reprodukowanych.

*

Otrzymaliśmy kalendarz na rok 1948 firmy La S. A. Photo-Gevaert. Kalendarze tego rodzaju bywają ilustrowane dobremi zdjęciami. Jesteśmy trochę zdziwieni że kalendarz Gevaerta zawiera tak słabe zdjęcia. W każdym razie brak pracy na wysokim poziomie. Technika reprodukcyjna dobra, papier doskonały, kredowy.

Echa zagraniczne

(Od Redakcji)

Popełnijmy małą niedyskrecję i odczytajmy fragment listu, napisanego w grudniu 47 r. w Londynie przez jednego z fotografików polskich, do pewnego znanego fotografika w Kraju:

„Wchodząc tutaj w życie zawodu fotograficznego stwierdzam, że praktyka zdobyta w Polsce ma duże znaczenie, ale łatwo prowadzi do złudnych nadziei. Krytyka obrazu i wymagania publiczności są tutaj zupełnie inne niż w Polsce, albo lepiej powiedzieć, niż na kontynencie. To, co tutaj przez krytykę jest oceniane jako wybitne, mogłoby często być uznane w Polsce za mierne, albo banalne. Odwrotnie, rzeczy uznawane na kontynencie za wyjątkowo dobre, są przez tutejszą krytykę dyskwalifikowane. Wymagania kompozycyjne, tematowe (szczególnie właśnie tematowe), prezentacji tonu, żywotności obrazu (akcentowane linjami kompozycji, układem tonów, czystością świateł kontrastowanych z umiarem w czerni, a równocześnie z jej dostateczną głębokością) oraz wymagania, by dla konsumenta obrazu była stworzona baza, na której jego emaginacja mogłaby „brykać i śpiewać" jak nowonarodzone dziecko — bywają nieraz tak doktrynerskie, że dosłownie zabójcze dla ewentualnego autora, który chce dogodzić krytyce.

Technika stosowana tutaj jest głównie bromosrebrowa. Przeciętnie dobry fotograf oznacza się fantastyczną czystością i solidnością w praktycznym stosowaniu tej techniki. Bromolej jest bardzo rzadki, guma prawie nie spotykana, carbon lubiany ale raczej rzadko stosowany, pigment jest uznawany za wyraz niezdrowego sentymentalizmu. Stosowanie zmiękczania rysunku w 80% jest traktowane jako gonitwa za tanim efektem. Średniej klasy publiczność lubuje się w fotografiach, malowanych akwarelą (coś potwornego! — mimo moich chęci osiedlenia się tu na stałe nie mam najmniejszej chęci dogadzać publiczności tą drogą). Wogóle wrażliwość anglików na „martwy" albo wulgarnie jaskrawy koloryt jest tak wyjątkowa, że jest chyba częścią składową właśnie tylko krwi angielskiej. Obcokrajowiec może nauczyć się mówić i myśleć po angielsku, ale nie wierzę w to, ażeby mógł odczuwać kolory „po angielsku". Z tego powodu skłaniam się do pracy w technice monochromowej.

Ciekaw jestem jak się zarysowuje fotografika w Polsce?
Spodziewam się, że Pan ma w kolekcji swoich prac istne arcydzieła. Te rzeczy, które widziałem kilkanaście lat temu, robione w technice gumowej, były już tak wybitne, że po nich powinny były nastąpić arcydzieła."

*

We Francji i Belgii istnieje związek ochrony prawa autorskiego w sztuce, z odpowiednią sekcją fotograficzną

(Sindicat de propriete photographique. Jest on odpowiednikiem naszej seksji: Twórczości Fotograficznej w ZAIKS'ie.

*

W czasopismie Československá Fotografie czytamy następujące w zmianki:
L. Kzivánek.

Nowa polska literatura fotograficzna.

Dostało się w nasze ręce pięć polskich podręczników fotograficznych które wyszły w ciągu 1946 i z początkiem 1947 r. Jednolite ujęcie i podobny papier pozwala przypuszczać, że ich wydanie niebyło przypadkiem. Istnieje przypuszczenie, że szło o zainteresowanie fotografią szerokich warstw społeczeństwa w czasie niedostatku praktycznych możliwości fotografowania. Idzie przy tym o podanie zasadniczych wiadomości fotograficznych.

Najpopularniej i najobszerniej prowadzi swój wywód Jerzy Płażewski w książce **„Fotografowanie nie jest trudne"** (Poligrafika, Łódź, 1947). Autor najpierw podaje najbardziej zasadnicze wskazówki praktycznego wykonywania zdjęć, a w dalszych rozdziałach rozwija zasady nauki o świetle, o przyrządach, o różnych rodzajach zdjęć i o tematyce fotograficznego obrazu.

Podręcznik fotografii inż. Edwarda Kreislera (Księgarnia Powszechna, Kraków 1946) jest przejrzyście podanym przeglądem dzisiejszego stanu fotograficznej techniki z przejrzystymi ilustracjami i wkładkami obrazkowymi.

O fotografii na małym formacie pouczają dwie książki Wacława Żdżarskiego **„Od obiektywu do negatywu"** i dr Tadeusza Cypriana **„Fotografia małoobrazkowa".** Pierwsza z nich jest dokładniejsza i obszerniejsza, podająca obecne podstawowe zasady; druga w sposób bardziej przejrzysty podaje podstawowe wiadomości. Autor już dawniej napisał większą ilość podręczników o fotografii.

W końcu podręcznik dr A. Lewandowskiego **„Fotorecepty"** przynosi krótkie streszczenie chemii fotograficznej, spis chemikalii i 75 bieżących przepisów.

Streszczając, można powiedzieć, że idzie o podstawową literaturę fotograficzną, która ani w pojęciach, ani w opracowaniu nie przynosi żadnych rewelacyjnych nowości. W wszystkich książkach widoczna jest znaczna zależność od literatury niemieckiej. Cenami są wszystkie książki zupełnie dostępne. (30 do 75 koron czes.), czytanie polskiego języka nie sprawia specjalnych trudności, tak, że byłoby zupełnie możliwe starać się o jakąś formę wzajemnej wymiany literatury.

W każdym wypadku powinniśmy z polską fotografią, która wykazuje tak wielką chęć życia, nawiązać bliższy i częstszy kontakt.

*

Nasze kontakty z polskimi fotografami amatorami.

O tym, że Związek nawiązał kontakt z polskimi fotografami amatorami, jużeśmy pisali w naszym piśmie. Obecnie otrzymał Związek dwa pisma z Polski, a mianowicie z Poznania od stowarzyszenia „Miłośników fotografii" oraz od redakcji jedynego polskiego fotograficznego czasopisma „Świat Fotografii", a drugi od znanego pracownika J. Bułhaka. Przyłączamy wyciągi z obu pism:

W Poznaniu z radością witają nawiązaną współpracę, cieszą się z naszego czasopisma i będą nadsyłali swoje. W polskiej twórczości fotograficznej widoczne są dwa działy: pierwszy propaguje właściwą twórczość fotograficzną, drugi pracuje dla krajoznawstwa. Na wystawach są reprezentowane obydwa działy. Z gruzów powstała fabryka fototechniczna „Alfa" w Bydgoszczy. Od kwietnia 1945 istnieje przy ministerstwie oświaty i kultury referat fotografii. Związek „Miłośników fotografii stara się obecnie o wewnętrzną organizację; gdy to osiągnie, zacznie obsyłać wystawy zagraniczne. Polscy pracownicy mają nadzieję, że nawiązanie kontaktu z czs. amatorami przyniesie dobre owoce, tj. dalszą braterską współpracę.

*

W Warszawie także witają Czechosłowację — polskie kontakty i wierzą, że będą one trwałe. Cieszą się, że się objawią słowiańskie wpływy w twórczości fotograficznej i że zbratanie Czechów, Słowaków, Jugosłowian, Polaków i innych słowiańskich narodów fotografii, przyczyni się do słowiańskiej jedności. Podziwiają szybki rozmach czs. fotografii w tak krótkim czasie po wojnie. U nich w Polsce nie jest to możliwe, gdyż kraj mocno ucierpiał — głównie Warszawa. Na dowód przesyłają 27 fotografii zniszczonego miasta. Pismo kończy się słowami: „Cenćie sobie waszą złotą Pragę, że nie była tak zniszczona jak Warszawa".

Polscy amatorowie posyłają Związkowi ich czasopisma a my będziemy im posyłali „Czeskosłowacką fotografię". Związek będzie pobłębiał dalsze kontakty.

*

Redakcja nasza otrzymała następujący list:

Wiedeń, dnia 2 marca 1948.

Niezmiernie mi miło donieść Panom, że jestem zachwycony miesięcznikiem „Świat Fotografii, aczkolwiek tylko jeden zeszyt miałem możność przestudjować (nr 6.). Poruszane problemy, aktualności i ilustracje są dobrze dobrane, rzeczowe i ciekawe. Znając wszystkie powojenne perjodyki i czasopisma z dziedziny fotografii na terenie Austrii, stwierdzam szczerze i bez przesady, że polski „Świat Fotografii" według mego uznania jest o całe niebo lepiej redagowany.

W załączeniu przesyłam 2 egz. recenzyjne pierwszej serji moich widokówek z Polski wydanych w r. 1946 w Wiedniu nakładem Związku Polaków w Austri „Strzecha".

z poważaniem
Otton Swoboda
Wien,
I. Blutgasse 9/4

Do listu dołączono serię 18 pocztówek w pięknej okładce pomysłu autora. Pocztówki przedstawiające krajobrazy i zabytki polskie stoją na bardzo wysokim poziomie zarówno artystycznym jak i technicznym. Napisy w pięciu językach, polskim, niemieckim, angielskim francuskim i rosyjskim. Należy gratulować autorowi pomysłu tak dobrej propagandy piękna naszego kraju.

Adresy Fotografików Polskich

Bujalski Stanisław inż. — Lubawa D/Śl., Kamieniogórska 34
Nagietowicz Eugeniusz — Opole, Grunwaldzka 2 m. 5.
Jankowski Maksymilian — Gdańsk-Wrzeszcz, Miszewskiego 18 II p.
Rewkowski Józef — Toruń, Klub Miłośn. Fotogr., Rynek Staromiejski 36
Szpak Tadeusz — Gdynia 3 Maja 27 m. 17
Walas Jan prof. dr — Toruń, Klub Miłośn. Fotogr., Rynek Staromiejski 36.
Wilgos Stefan — Lublin, Szopena 13 m. 6.

Listy do Redakcji

Leonard Sempoliński
Fotografik
Warszawa, Walecznych 27

Warszawa, dn. 23 marca 1948 r.

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

Z wielkim zdumieniem dowiedziałem się z notatki o Walnym Zebraniu P. Z. A. F. (dział: „Z życia organizacyjnego" w nr. 7 „Świata Fotografii" str. 39 wiersz 8-my) że do Zarządu P. Z. A. F. został wybrany znany aktor Ludwik Sempoliński.

Ponieważ z wyżej wymienionym łączą mnie do pewnego stopnia, więzy rodzinne, obawiam się awantury „rodowej".

Niniejszym publicznie wyjaśniam, iż p. Ludwik Sempoliński o ile mi wiadomo, do tej pory nie popełnił żadnej fotografii i nie przejawia „zboczenia fotograficznego". Należy mu to wybaczyć, gdyż Ludwik Sempoliński jako ostatni reprezentant „fin de siecle" ma inne namiętności...

Ponieważ niejednokrotnie z przyczyny lekkomyślnego pomylenia naszych imion miałem pewne... nieprzyjemności, (jestem żonaty) uprzejmie proszę Pana Redaktora o łaskawe sprostowanie powyższego.

Załączając słowa wysokiego szacunku, pozostaję

Z poważaniem
Leonard Sempoliński

Errata

Str. 13, kol. II, wiersz 51 wydrukowano „wyzyskania" — ma być: „uzyskania"; str. 14, kol. II, wiersz 25 wydrukowano „wyzyskania" — ma być: „uzyskania; str. 14, kol. II, wiersz 33 wydrukowano „wyzyskania" — ma być: „uzyskania". Str. 14, kol. I, wiersz 6 wydrukowano „planu" — ma być: „plam"; str. 15, kol. I, wiersz 11 wydrukowano „planu" — ma być: „plam"; str. 15, kol. I, wiersz 37 wydrukowano „planu" — ma być: „plam"; str. 16, kol. I, wiersz 37 wydrukowano „planu" — ma być: „plam"; str. 16, kol. I, wiersz 45 wydrukowano „planu" — ma być: „plam". Str. 39, kol. I, wiersz 14 od dołu wydrukowano „Dobrowolska" — ma być: „Dobrogowska". Str. 29, kol. II, wiersz 7 od dołu wydrukowano „Funkiwicz" — ma być „Funkiewicz". Str. 46, w liście pr. Bułhaka do p. Zdanowskiego, wiersz 3 — ma by: „Twierdzenia p. Edmunda".

Drobne ogłoszenia

Punkty sprzedaży

Punkty, w których otrzymać można „Świat Fotografii"

BIAŁYSTOK — Władysław Leonczyk — Sienkiewicza 12
BIELSKO — Stanisław Piechula — Pasaż K. K. O. 1.
BYTOM — Optyka — Dworcowa 7.
GDAŃSK-WRZESZCZ — Foto-Ryś — Grunwaldzka 44.
— Księgarnia A. Krawczyński — Grunwaldzka 66.
— J. Wadowski — Grunwaldzka 79.
GDYNIA — Liceum Fotografiki Tur — Korzeniowskiego 28.
GNIEZNO — Foto-Marylka Ed. Starzyński — Chrobrego 7.
JELENIA GÓRA — Mieczysław Jarczyński, Drog. Tęcza — Długa 6.
KATOWICE — Optykus K. Błażejewski — Mickiewicza 2.
— Jan Bujak i Ska — Rynek 4.
— Foto-Galanteria Aloizy Hoppen — Dyrekcyjna 2.
KIELCE — Foto Fl. Kudła — H. Cisowa — Sienkiewicza 15.
KŁODZKO — Księgarnia Bracia Cieślawscy — Wita Stwosza 2.
KRAKÓW — Foto-sklep Furowicz — Sławkowska 2.
— Gebethner i Wolf — Rynek Gł. 23.
— Spółdz. Wydawn. „Czytelnik" — Plac Mariacki 9.
— Feliks Nowicki „Fotografika" — św. Tomasza 24.
LESZNO — Tomasz Zając — Rynek 35.
LUBLIN — Foto-Fos, Zygmunt Grzywacz — Krak. Przedmieście 32.
— Edmund Hartwig — Kapucyńska 2.
ŁOWICZ — Marian Skroński — Bieruta 44.
ŁÓDŹ — Wojew. Cech Fotografów — Aleje Kościuszki 13.
— M. Kasper — Kilińskiego 210.
— Ign. Płażewski — Piotrkowska 132.
OSTROWIEC KIELECKI — Foto-Skład.
POZNAŃ — Księgarnia Naukowa — Fr. Ratajczaka 36.
— Wielkopolska Księgarnia Nakładowa — Al. Marcinkowskiego 21.
— Drogeria Bałtycka Wł. Nowicki — Dąbrowskiego 12.
— Foto-Drogeria — Półwiejska 22.
— Górzyński — Marszałka Focha 51.
— Nowak — 27 Grudnia 4.
— Sczaniecki „Fotoma" — Szkolna 11.
— Strzelewicz — Paderewskiego 8.
— M. Szuba — Pasaż Apollo
— Lech Ulatowski, Księgarnia — Seweryna Mielżyńskiego 20.
— Wilak, Księgarnia — Kantaka 10.
RADOM — Stanisław Schwarc — Żeromskiego 32.
RZESZÓW — Foto-Turaj — Jagiellońska 8 a.
ŚREM — Stowarzyszenie Miłośników Fotografii — Gimn. Męskie.
TORUŃ — Klub Miłośników Fotografii — Rynek Staromiejski 36.
WAŁBRZYCH — Spółdzielnia Wydawn. „Czytelnik" — Rynek 14.
WARSZAWA — Stanisław Bieńkowski — Chmielna 24.
— Inż. E. Falkowski, C. I. F. — Śniadeckich 18.
— Foto-Kino — Aleje Jerozolimskie 63.
— Antoni Kostyra — Aleje Jerozolimskie 27.
— Dom Handlowy „Mikron" — Marszałkowska 94.
— St. Pęcherski — Marszałkowska 99.
— Jan Puzyrewski, Foto-Artykuły — Wileńska 22.
— Foto-Rajski — Marszałkowska 38.
— Refleks — Marszałkowska 81 a.
— Foto-Sprzęt L. Sempoliński — Praga, Targowa 5.
WROCŁAW — K. Budzińska — Plac Solny 19.
ZABRZE — Fototechnika — ul. Wolności 267.
ZAKOPANE — Schabenbeck — Krupówki.

WYDAWCA: Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu. REDAKTOR NACZELNY: Marian Schulz. ZASTĘPCA i KIEROWNIK NAUKOWY: Mgr Zygmunt Obrąpalski. KOLEGIUM REDAKCYJNE: Fortunata Obrąpalska, prof. Stefan Poradowski, inż. Jerzy Strumiński, Zenon Maksymowicz, Antoni Zdrojewski. Korekta literacka: Mgr Eugeniusz Aniszczenko. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, tel. 38-37, w godz. 15—18. Nakład 2000 egz. Druk oraz ilustracje wykonała: Druk. św. Wojciecha w Poznaniu. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się ryczałtem. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: Cała strona = 10 000,— zł; 1/2 strony = 6000,— zł; 1/4 strony = 3500,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne). K-50733

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, ul. Sołacka 13, m. 1.

Ogólnopolska Wystawa Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie

Gdańskie Tow. Fotograficzne zawiadamia, że w ramach Wystawy Sztuk Plastycznych zostanie zorganizowana w czasie od 27 czerwca do 15 sierpnia br. w pawilonach Międzynarodowych Targów Gdańskich w Sopocie, Ogólnopolska Wystawa Fotografii Artystycznej i Amatorskiej, w której udział brać mogą wszyscy fotografujący.

Wystawa posiadać będzie dwa działy: artystyczny, przeznaczony dla osób zaawansowanych oraz amatorski, mający za zadanie popularyzację fotografii wśród najszerszych warstw społeczeństwa oraz umożliwienie młodym, nieznanym dotąd siłom wykazania swego talentu. Dlatego też w dziale amatorskim nie mogą uczestniczyć autorzy, których prace brały udział choćby w jednej tylko Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii. Ocena prac w dziale amatorskim traktowana będzie przez Jury nieco oględniej, niż w dziale artystycznym.

Dla obydwu działów ustanowiono oddzielne nagrody.

Zarówno w dziale artystycznym, jak i amatorskim najbardziej pożądane są zdjęcia obrazujące morze i wybrzeże oraz zdjęcia, przedstawiające pracę ludzi związanych z morzem; jednakże można nadsyłać również prace na temat dowolny, jak pejzaż, architektura, portret, martwa natura, zdjęcia sportowe, zdjęcia rodzajowe, reportażowe itd.

Ilość nadsyłanych prac jest nieograniczona. Wymiary obrazów od 24×24 cm do 30×40 cm. W dziale amatorskim dopuszczalny rozmiar od 18×24 cm wzwyż.

Obrazy należy nadsyłać nienaklejone, pozostawiając margines szerokości ok. 1 cm, który zakryty będzie oprawą.

Każdy obraz winien być zaopatrzony w tytuł, imię, nazwisko oraz adres autora. Należący do stowarzyszeń fotograficznych podają nazwę stowarzyszenia. Osoby, nadsyłające swoje prace do działu Fotografii amatorskiej, zaznaczają to na odwrocie swoich prac. Obrazy, nie mające wzmianki „Dział Amatorski", traktowane będą, jako nadesłane do działu artystycznego.

Wpisowe wynosi 100 zł od obrazu, najmniej jednak 200 zł od autora.

Ostateczny termin nadsyłania prac upływa z dniem 5 czerwca br. Decydująca jest przy tym data stempla pocztowego.

Prace zakwalifikowane na wystawę zostaną oprawione przez Gdańsk. Tow. Fotogr. i będą zaopatrzone w nalepki pamiątkowe. Wystawca otrzyma katalog bezpłatnie.

Uczestniczący wyrażają zgodę na fotograficzne reprodukowanie ich prac, w ilości ok. 100 sztuk, przez Gdańsk. Tow. Fotogr.

Po zakończeniu wystawy obrazy niezwłocznie zostaną zwrócone autorom, o ile Min. Kultury i Sztuki nie zakwalifikuje ich do udziału w wystawach fotograficznych za granicą.

Prace należy nadsyłać pod adresem Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Artystycznej i Amatorskiej, Gdańsk-Wrzeszcz, Al. Rokossowskiego 27, Międzynar. Targi Gdańskie.

Skład Jury jest następujący: Przewodniczący: radca Marian Schulz, przedstawiciel Min. Kultury i Sztuki. Członkowie: prof. Jan Bułhak, prezes Polsk. Związku Fotografików w Warszawie, mgr Zygmunt Obrąpalski, redaktor „Świata Fotografii“ w Poznaniu; art. malarz Juliusz Studnicki, prof. Państw. Szkoły Sztuk Pięknych w Sopocie; Tadeusz Wański, członek Komisji kwalifikacyjnej Gdańsk. Tow. Fotograficznego; Edmund Zdanowski, prof. Państw. Liceum Fotografiki w Gdyni, członek Gdańsk. Tow. Fotograf.; mgr Maksymilian Jankowski, naczelnik Wydziału zagranicznego Międzynar. Targów Gdańskich, członek Gdańsk. Tow. Fotograficznego, komisarz Ogólnopolsk. Wystawy Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie.

Nagrody: Pośród ufundowanych nagród znajdują się 3 nagrody Min. Kultury i Sztuki: I. w wysokości 15 000 zł, II. — 10 000 zł i III. — 5 000 zł za najlepsze prace na temat morski. Przedsiębiorstwo państwowe FILM POLSKI ufundowało nagrodę wartości 20 000 zł w postaci materiału fotograficznego wyrobu fabryki ALFA w Bydgoszczy, za najlepszą pracę wykonaną na temat dowolny na materiale tej fabryki, zastrzegając sobie prawo zakupu wyróżnionych prac dla celów reklamowych. Nagroda Gdańsk. Tow. Fotograf. wynosi 10 000 zł za pracę na temat dowolny w dziale Fotografii amatorskiej. Międzynar. Targi Gdańskie ufundowały nagrodę 10 000 zł za pracę w dziale artystycznym na temat dowolny.

GDAŃSKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE

K-52160



Fortunata Obrąpalska
Poznań

Dyfuzja w cieczy
brom
I Nagr. Konk. Min. Kult. i Sztuki



Jerzy Strumiński
Poznan

Żagle
brom
I nagr. Konk. Min. Komunikacji



Bronisław Kupiec
Wrocław

Katedra we Wrocławiu
brom
II Nagr. Konk. Min. Komunikacji



Henryk Hermanowicz
Szczytno

Wylewanie urobku z łyżki
brom
Nagr. Min. Kult. i Sztuki na konk. Min. Komunikacji



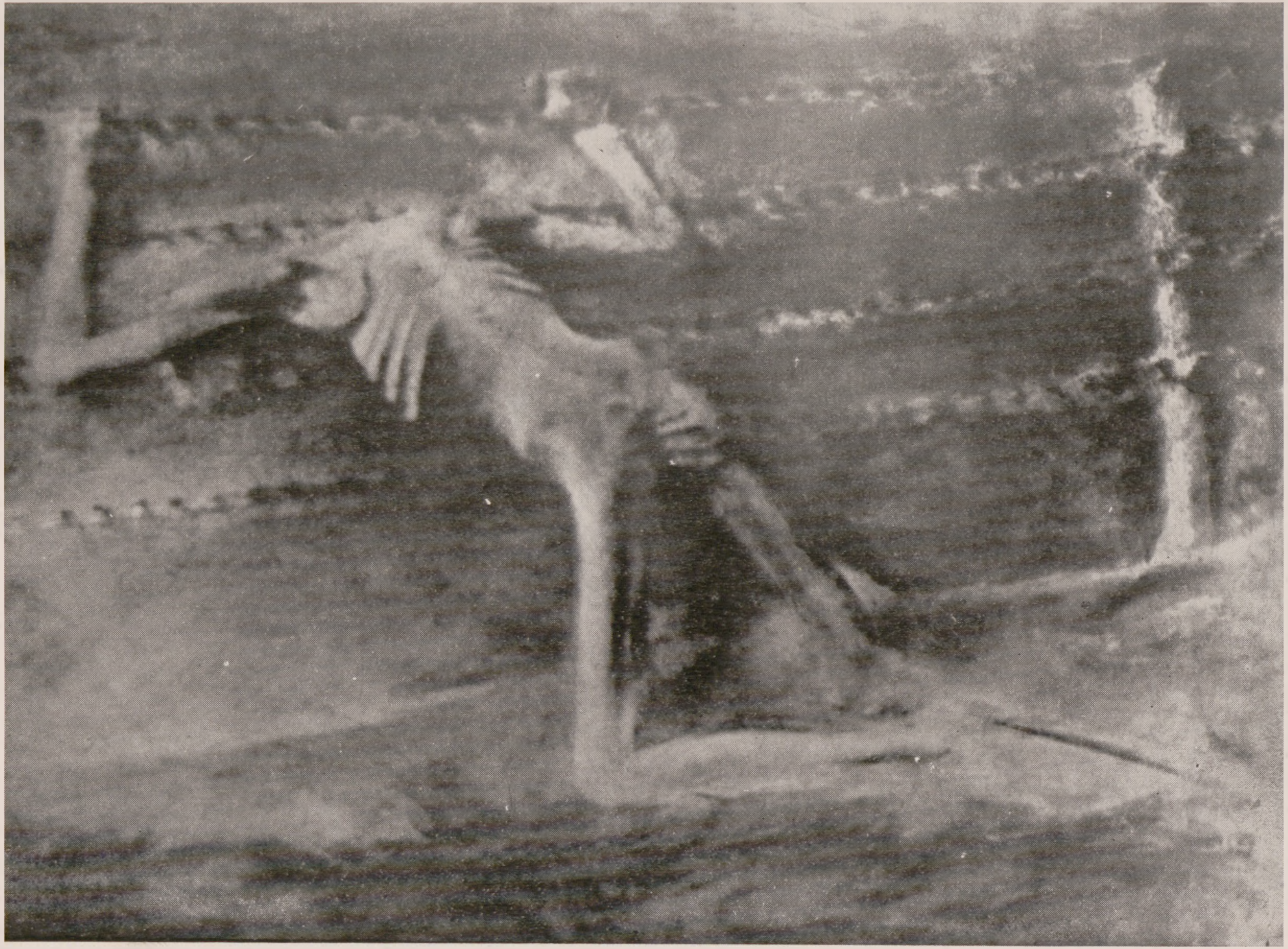
Janina Mierzecka
Warszawa

Ręka pracująca
brom
II Nagr. Konk. Min. Kult. i Sztuki



Eugeniusz Haneman
Łódź

Powstaniec
brom
II Nagr. Konk. Min. Kult. i Sztuki



Zbigniew Pękosławski
Warszawa

Na drutach Buchenwaldu
wtórnik wielokrotny fotonizowany
III Nagr. Konk. Min. Kult. i Sztuki



„Akt Photographie"
reprodukcja
Grabner — Czerny

Akt
izohelia